



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Eros. Dekonstrukcja. Polityka : przemiany prozy XX w.

Author: Krzysztof Kłosiński

Citation style: Kłosiński Krzysztof. (2000). Eros. Dekonstrukcja. Polityka : przemiany prozy XX w. Katowice : "Śląsk"

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Klosiński

Eros Dekonstrukcja Eros Dekonstrukcja Polityka

„Słask”

Eros
Dekonstrukcja
Polityka

Krzysztof Kłosiński

Eros Dekonstrukcja Polityka



Katowice 2000

Projekt okładki
Marek J. Piwko

Redakcja
Krystyna Donabidowicz

Korekta
Laura Ryndak

© Copyright by „Śląsk” Sp. z o.o., Wydawnictwo Naukowe, Katowice 1999

ISBN 83–7164–223–7

**Publikacja dofinansowana przez J M Rektora
i Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego**

Wydawca: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
al. W. Korfanteo 51, 40-161 Katowice, tel. (032) 580-756, fax 583-229,
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl; <http://www.slaskwn.com.pl>

SPIS TREŚCI:

To nie bajka. Wstęp	7
---------------------------	---

Prolog:

Przemiany prozy XX wieku	15
--------------------------------	----

CZĘŚĆ PIERWSZA: EROS

„Efebos”. Karola Szymanowskiego próba symbolizacji homoseksualizmu	41
Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa literatura erotyczna?	85
Jak czytać „Motory”?	107
„Playboy” albo <i>chanson courtoise</i>	123

CZĘŚĆ DRUGA: DEKONSTRUKCJA

Gra kategorii znaczeniowych w fabule opowiadania Romana Jaworskiego „Zepsuty ornament”	133
Przyczynek do portretu artysty: „Teatr w więzieniu”	157
O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza” ..	173
Schulzowskie modele komunikacji	189

CZĘŚĆ TRZECIA: POLITYKA

Przestrzeń w „Oziminie”	201
Proza Struga: Między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji	219
„Wyrąbany chodnik”	239
Egzotyzm po polsku	245

Epilog:

Rzeczywistość i władza. <i>Mimesis</i> w polskiej powieści politycznej	257
Nota bibliograficzna	285
Indeks nazwisk	286

To nie bajka

Wstęp

To nie bajka... Nie bajka, nie *fabula*, wielka narracja, a więc nie opowieść o losach polskiej prozy XX w. Choć nie brakuje tutaj lokalnych historii, lokalnych fabuł i legend. Choć można by na tej kanwie z powodzeniem ułożyć jakiś plan większych całości.

Gdyby autorowi wolno było określić zawartość tej książki całkiem subiektywnie, ale i z dystansem, powiedziałbym, że są to „nagrania”, tak jak mówi się o nagraniach jakiegoś muzyka. Tak myślę o zgromadzonych tutaj lekturach: wykonaniach, odczytaniach, a czasem może nawet interpretacjach rozmaitych utworów, które łączy to, że należą do prozy XX w. W większości „odbyły się” publicznie, by tak rzec, na żywo, powstawały bowiem z zasady na określonej okoliczność, z okazji takiej czy innej „akademii”, jeśli tym mianem wolno opatrzyć rozmaite formy polonistycznej „produkcji”. Zdarzyło się, że występowałem w duecie, i w tym miejscu składałem serdeczne podziękowanie za zgodę na przedruk tekstu o Andrzej Strugu jego Współautorce. Nie zacieram śladów pochodzenia tekstów, nie próbuję ich napisać od nowa, po raz drugi, nie sklejam ich jakimś niezauważalnym spoiwem.

W tym, że zamówienie przychodziło nierzadko z zewnątrz, a więc było niezależne od wykonawcy, od jego swobodnego wyboru, upatruję element pewnej obiektywizacji, dosłuchuję się głosu pewnej wspólnoty, powierzającej swoim muzykom rozmaite partytury.

Zanim to porównanie stanie się nieznośne, powiem tylko, że widzę swoją rolę pomiędzy dwoma biegunami: zwykłego fałszowania i wirtuozerii, więc – w obu wypadkach – czytania zawsze tak samo, niezależnie od tonacji i rytmu utworu, raz z braku odpowiedniego słuchu, drugim razem z nadmia-

ru miłości własnej. Z tej deklaracji wynika pośrednio stawianie na porządku rzemiosło, większa wiara w ćwiczenia, niż w natchnienie.

Książka dzieli się na trzy części tematyczne, a zasada wyróżniania tematów jest dosyć swobodna i niejednolita. Co jest w części pierwszej i ostatniej tłumaczą dostatecznie słowa tytułów: *Eros* i *Polityka*, najważniejsze słowa XX w. O tym, co jest w środku mówi hasło *Dekonstrukcja*, odnoszące się do tego, co analizowane utwory „robią” z literaturą jako pewną instytucją komunikacyjną.

To, że Eros jest bóstwem oddziałującym na prozę dwudziestowieczną, stanowi truizm. Gorzej z odpowiedzią na pytanie o kierunek tego wpływu oceniany z perspektywy statusu literatury. Z moich wrywkowych lektur wynikałoby, iż główny problem wiąże się z symbolizacją tego, co rzeczywiste i – przede wszystkim – wyobraźniowe. Tę kwestię podejmują cztery zebrane tutaj studia: najobszerniejsze, poświęcone nie zachowanej powieści wielkiego muzyka, sięga za przykładem autora aż do początków symbolizacji Erosa, do Platona. To zadanie było po trzykroć niezwykle, bo po pierwsze: dzieło jest „amatorskie” (coś jakby kompozycje muzyczne Nietzschego), po drugie: dzieło mówi o tym, o czym się nie mówi (o homoseksualizmie), po trzecie: dzieło nie istnieje.

Pytanie dotyczące tego, jak jest możliwa literatura erotyczna, postawiłem sobie najpierw przy okazji lektur Zegadłowicza, którego powieści były ważnymi „wydarzeniami” w dziejach prozy XX w. Niewątpliwie, wszystkie krystalizacje pisarstwa erotycznego, pozostają do dziś (na dowód Gretkowska) w cieniu najsilniejszej mitologii erotycznej naszych czasów, czyli mitologii modernistycznej. Z pewnością jej częścią najbardziej wyeksponowaną jest sam Freudyzm. Toteż lektury dwudziestowiecznych powieści erotycznych na każdym kroku napotykają symboliczne figury modernizmu, takie jak Dionizos, czy Modliszka, a także całą różnorodność sytuacji Freudowskich, jak kompleks kastracyjny, topologia edypalna, matka falliczna. Zarazem, równoległe do rozmaitych powtórzeń, z potrzeby symbolizacji, powstaje cała, często skomplikowana „kombinatoryka” tych figur. Deficyt symbolizacji po stronie pisania objawia się najczęściej swoistą gorączką symbolizacyjną, mnożeniem hieroglificznych znaków, wywołujących po stronie lektury wyraźny głód hermeneutyki. Paradoksem literatury erotycznej jest mimowolne wyzwolenie nieskończonego procesu symbolizacji, któremu odpowiada uwikłanie czytelnika w ciągły wysiłek interpretacyjny. Inaczej mówiąc literatura uwolniona od większości ideologicznych cię-

zarów kultury, zwrócona ku przyjemności i rozkoszy, okazuje się literaturą, w której samo pisanie, jego ostateczne uwarunkowania i granice stają przed pisarzem i czytelnikiem wyraźniej niż kiedykolwiek.

Ostatni ze szkiców erotycznych próbuje wyczytać w postmodernistycznej powieści tęsknotę za średniowiecznym mitem miłości dwornej, wcielonym parodystycznie w doskonałe życie miłosne onanisty, konsumenta masowej kultury, który bezwstydnie, raz na zawsze, dla rzeczywistości wirtualnej wyzbywa się realnego przedmiotu pożądania.

Wyodrębniając studia zebrane w dziale *Dekonstrukcja* nie jestem do końca konsekwentny, niektóre szkice zamieszczone w tej książce w innych działach też pewnie mogłyby tu znaleźć miejsce. Nie chodzi bowiem o metodę: odzegnuję się raczej od „dekonstruktywizmu”. Chodzi o coś więcej i mniej zarazem. Począwszy od najstarszego z tych szkiców, trzymam się dosyć konsekwentnie narzędzi opisu wypracowanych przez strukturalizm, badając układy komunikacyjne (Schulz, *Wesele hrabiego Orgaza*) i konstrukcje fabularne (Słonimski, *Zepsuty ornament* Jaworskiego). I jeśli wolno te działania oraz ich konsekwencje określać jako dekonstrukcje, to przecież tylko o tyle, o ile „dokonały się” one na rachunek samych analizowanych tekstów, bez uprzedniej intencji ich „zdekonstruowania”.

Myślę, że można to zademonstrować na tekście *Schulzowskie modele komunikacji*. Kiedy zamykam tę analizę, muszę niejako zaprzeczyć jej pozytywnemu rezultatowi, jej pozytywności w ogóle, mówiąc, że wyłonił się w jej toku jakiś Schulzowski „antymodel” komunikacji. Fascynuje mnie lustrzana konstrukcja układów komunikacyjnych, przez którą Schulz wciąga odbiorcę w grę fikcyjnych światów i zarazem odpycha, zmuszając go do potwierdzania komunikacji w geście wiecznego referendum. Schulz tematyzuje działania komunikacyjne, jakby podsuwając interpretatorowi gotowe formuły metatekstowe: to jest biegun „autotematyczny” jego prozy, która chce być czytana w języku modeli komunikacyjnych. Ale zarazem owe kategorie metajęzykowe zaczynają ulegać swoistej substancjalizacji, zaczynają wieść swój własny żywot, „uobecniać się” w obrębie „świata przedstawionego”, sprawiając, że zaciera się różnica między tym, co przedstawiane i tym, co przedstawiające.

Odwrotny proces śledzę w przypadku powieści Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza*: o ile u Schulza metatekst „wwierca” się w tekst, by prowadzić w jego wnętrzu niezależny żywot, o tyle tutaj zawartość tekstu powieści ulega wessaniu przez rozrośnięty metatekst, który (wiernie!) tę za-

wartość reprodukuje, stawiając ją niejako w pozycji suplementarnej wobec samej siebie. Ponieważ na sam tekst składają się niezwykle rozbudowane stylizowane dyskursy, relacje, narracje, a zarazem wszystko to dąży do metatekstowego skrótu, na plan pierwszy wybija się sama różnica, tematyzowana w powieści jako różnica między „narzędziami konstrukcji” „wydarzeń intelektualnych”, którymi są: *Logos* i *Epos*. W końcu także ową różnicę uwydatnia sylleptyczne ujęcie formuły tytułowej, która określa zarazem główną „akcję” powieści, jaką jest przygotowywanie „metafizycznego *dancingu*” pod tą samą co powieść nazwą. Taka samoprezentacja tekstu jako własnej suplementacji stawia nas wobec kryzysu komunikacji, tym lepiej widocznego, że zarazem treścią powieści jest pojedynek dwóch sprzecznych wizji stosunku człowieka do kultury (sprowadzających się do alternatywy: innowacja lub powtórzenie), które w ostateczności się znoszą, nie dając żadnej dialektycznej sumy.

Jeszcze inna przygoda wiąże się z moim wieloletnim zafascynowaniem strukturalną semantyką A. J. Greimasa, która nie miała u nas wielu zwolenników. Pamiętam, jak na konferencji teoretycznoliterackiej w Puławach Janusz Sławiński przyrównał greimasowską obróbkę fabuły do monologu Walerego Wątróbki. Wtedy jednak winą była raczej po stronie uczniów czarnoksiężnika. Diabeł bowiem, jak zawsze, tkwił w szczegółach, czy też raczej w uszczegółowieniu analizy. Sam Greimas pokazał, co potrafią jego narzędzia w błyskotliwej lekturze *Les Deux Amis* Maupassanta, którą określił, na podobieństwo książeczki Ignacego Loyoli, jako *Ćwiczenia praktyczne z semiotyki tekstu* (*La sémiotique du texte: exercices pratiques*)¹. Kto wie? Może moja lektura *Zepsutego ornamentu* Romana Jaworskiego była najbardziej wierną demonstracją Greimasowskiej narratologii, mimo że mistrza zacytowałem tam ledwie dwa razy? Rzecz w tym, że powszechnie poszukiwano wtedy gramatyki fabuły i tworzono niewymyślnie proste jej wzorce, podczas gdy Greimasowi chodziło o coś w rodzaju semantyki ponadzdaniowej, semantycznej reprezentacji tekstu, co na ogół wymagało skomplikowanych podziałów, wyrafinowanych narzędzi (np. rachunek modalny) i nie lada cierpliwości (stąd może autoironia jego podtytułu w stylu *Ćwiczeń duchowych* Loyoli).

Moja lektura też nie jest analizą fabuły, ale obserwowaniem, jak buduje się ona i dubluje opierając się na grze wyjściowej opozycji semantycz-

¹ A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris 1976.

nej: 'patrzeć' / 'widzieć'. Okazuje się, że fabuła, rozgrywająca się – z zachowaniem trzech jedności – w owym *locus communicationis*, jakim jest dworzec kolejowy, dotyczy właśnie komunikacji i jej fantazmatycznych zakłóceń. A także – niemożności symbolizacji opisanej sytuacji na poziomie meta-. Takim symbolem meta-komunikacyjnym miał być ów tytułowy ornament, który kreśli malarz, dla oddania fantazmatycznej komunikacji jaka ogarnęła czekających na spóźniony pociąg (z Beckettowską intuicją Jaworski chwyta egzystencjalny wymiar czekania!). Ale oto spóźniony pociąg nadjeżdża, a przekreślenie kończy wysiłki artysty. Nic się nie stało! Nie ma fabuły! Nie będzie ornamentu! Zamiast niego jest „przekreślenie”, które potem okaże się formą zabawy! Nie osiągając wymiaru metatekstualnego opowiadanie jednocześnie dokonuje dekonstrukcji fabularności, która okazuje się wewnętrznie pusta, zbudowana na opóźnianiu. W utworzone z opóźnień szczeliny czasu czytelnik po prostu wsuwa własne fantazmaty. Sztuka przeto nie jest komunikacją, ale jej przekreśleniem, zakłóceniem...

Dekonstrukcją okazała się też w końcu powieść Słonimskiego o artyście *Teatr w więzieniu*, którą autor składa z kamyczków fabularnych wielokrotnie już używanych przy podobnej okazji. Jednak koniunkcje między wątkami zazwyczaj zazębianymi zostały tu porozrywane i w *Bildungsroman*, która jest nie do pomyślenia bez kategorii organicznego rozwoju, zapanaował wszechwładny przypadek, zarówno w świecie dookolnym, jak i w działaniach postaci. Zdarzenia stają się, jakby powiedział Irzykowski, „beziemienne”, z życia, powiada Słonimski, dociera do nas tyle, ile do widza w kinie, gdyby – zamiast na ekran – patrzył na ruchomy snop światła z projektora. Jeden z krytyków porównał to z losem kuli bilardowej. Ta, mówiąc słowami Iwaszkiewicza, „niejasna figura” bohatera powieści to rezultat konfrontacji modernistycznej mitologii artysty z realiami wszechogarniającego rynku.

Tak więc motywem moich analiz było w każdym przypadku uchwycenie „strukturalności” tekstów trudnych, amorficznych, niekonwencjonalnych, w związku z tym przeważnie marginalnych, bliskich linii podziału na to, co jeszcze posiada określony kształt i to, co go traci. Pilność lektury wspierała się ufnie na wypróbowanych instrumentach rozbiórki. I oto powtarzała się ta sama przygoda: teksty poddawały się rozbiórce, lecz zarazem wciągały narzędzia tej rozbiórki we własną grę, zyskując wobec nich, by tak rzec, przewagę. Dekonstruowały bowiem założenia, na podstawie których owe narzędzia skonstruowano.

Kategoria „polityczności” wyłania się stopniowo w literaturze polskiej XX w. z modernistycznych powieści „ideologicznych”. Modernistom dyskursywny charakter tego, co polityczne zamazuje podzielana przez nich psychologizująca teoria języka. Trudno o lepszy przykład niż *Ozimina* Berenta, która swoje socjopsychologiczne analizy opiera na metaforycznym konstrukcie „duszy wspólnej”.

Już w pisarstwie Struga tych przeciwstawnych nurtów: analizy językowej i analizy psychologicznej nie udaje się pogodzić, próby psychologizacji idei spełniają na niczym, bo, jak podsumowuje Irzykowski, przeżycia socjalistycznego spiskowca nie różnią się od doznań kryminalisty. Pisarstwo ideologiczne rozpęka się na alegoryczne powieści psychologiczne i krytykę języka ideologii w grotesce.

Zarazem przecież pojawia się wątek autotematyczny: autor uczytelnia swoje niezrealizowane marzenie o „powieści” i zarazem podsuwa to coś, będące właśnie niezrealizowaniem. Jednym słowem spełnia się zamysł pisarza jedynie w osiągnięciu wartości negatywnej – jego wolność w negacji! Wiemy, co chciał osiągnąć i wiemy, że nie potrafił tego osiągnąć i że zarazem sfabularyzował swój problem w strukturze zanurzonej, *mise en abyme*. Mamy więc jak gdyby powieść, która próbuje zanalizować swoje niesprostanie ideałowi powieści, jaką chciałaby być: inaczej mówiąc – powieściowy traktat o niemożności – „prawdziwej” powieści.

Tymczasem to, co nie udaje się w powieści modernistycznej, możliwe jest do zrealizowania w naiwnym, na wpół ludowym pisarstwie Morcinka, dbałym o kontrolę mowy zbiorowej nad diagnostyczną, indywidualistyczną, modernistyczną metaforą, którą piszący zanurza raz po raz w oczyszczającej kąpieli mowy parabolicznej. Wrywanie autora z kręgu pisarstwa „niedzielnego” zaciera ów istotny rys jego twórczości.

Jak u Morcinka wyobraźnia ludowa kontroluje modernistyczną metaforę, tak u Szklarskiego wyobraźnia dziecięca kontroluje nowomowę, co autor osiąga dzięki historycznej przebierance. Powieść dla dzieci stworzona w okresie odwilży drobiazgowo mówi o szkolnej inwigilacji, o łapówkarstwie i łajdactwie nauczycieli, wznawiając wzorzec wychowania domowego wspierającego się na grze wyobraźni.

Dwa ramowe szkice, prolog i epilog tej książki, to ujęcia bardziej syntetyczne, choć nie wyrzekające się lektury poszczególnych tekstów. W obu próbują uchwycić, w dwóch różnych planach, mechanikę owych tytułowych „przemian” dwudziestowiecznej prozy. Na początku obierając sobie jako

punkt obserwacji relację pisarz–język–rzeczywistość, na końcu relację pisarz–literatura–władza.

W stosunku pisarza do rzeczywistości zaszła od XIX w. zmiana tak zasadnicza, że – owo jedyne, jakim dysponujemy – odniesienie „ewolucji” XX-wiecznych form narracyjnych do pewnej „normalności” powieści realistycznej z zeszłego stulecia stanowi swego rodzaju test negatywny. Krótko: wtedy „rzeczywistość” to było wszystko, co już uprzednio zostało usymbolizowane², w naszym wieku – odwrotnie – „rzeczywistość” jest tym, co pozostaje poza symbolizacją. I ta zmiana położenia rzeczywistości determinuje dynamikę sytuacji pisarza i języka, którą próbuję w paru przekrojach odtworzyć. Przede wszystkim zmiana ulega miejsce piszącego, który przestaje być wobec rzeczywistości z góry ukonstytuowany, zewnętrzny, co umożliwiało mu w XIX w. „wpatrzenie się” w rzeczywistość. Tymczasem teraz podmiot sam siebie odkrywa jako rzeczywistość, jako nieusymbolizowane, czyli nieświadomość. I zarazem swoje, jak i tej realności, w jakiej się porusza, głębokie zanurzenie w język. Doświadcza więc zarazem wszechwładzy języka i jego braku.

Natomiast „polityczność” odgrywa we wspomnianej dynamice rolę swojej maski, pod którą skrywa się regresywna tęsknota za powrotem do „natury”, do owej z góry usymbolizowanej, choćby z użyciem nie wiem jak efemerycznych kodów, „rzeczywistości”. Powieść polityczna jest wobec „miazgi” rzeczywistości obietnicą kodu, obietnicą szyfru, który pozwoli tekst owej rzeczywistości przeczytać.

Komputery wymagają, żeby charakteryzując dokument podać słowa kluczowe. Wydaje mi się, że w niniejszym streszczeniu najważniejsze jest słowo „symbolizacja”. Bo też o tym, istotnie, mówi ta książka, o nieustającym wysiłku symbolizacji, który rządzi przemianami prozy XX w., symbolizacji erotyczności i polityczności, a więc żywiołu popędowego i społecznego, symbolizacji własnego położenia pisarza wobec rzeczywistości i wobec języka. W warunkach inflacji stabilnych systemów symbolicznych, jako punktów odniesienia, owa symbolizacja bywa z reguły stylizacją, a więc próbą ukonstytuowania się pisania wobec języka, które umożliwiłoby jego przekroczenie.

² Pisałem o tym w książce: *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990.

Prolog

Przemiany prozy XX wieku

Nie wymyśliłem tytułu swojego wystąpienia, nie skorzystałem też z uprzejmej propozycji Organizatorów Zjazdu¹, by ją dookreślić, czy zmodyfikować. Wobec trudności, jakie niósł zadany temat, wołałem, co zawsze jest w końcu wybiegiem, raczej kwestionować pytanie, niż próbować na nie odpowiedzieć. Albo właśnie: próbować odpowiadać, pytając o samą kwestię. Ale, myślałem sobie, poszukiwanie innej formuły oznaczałoby próbę wyminięcia kwestii, więc także wybieg.

Tymczasem takie – klasyczne, szablonowe i trochę staroświeckie – za-domowione w językowym uzusie polonistów paru pokoleń, znane z – na ogół buroszarych – okładek książkowych, sformułowanie problemu, który z góry zadano mi w takim kształcie, w jakim go stawiano, odkąd zostałem tego problemu badaczem², dziś sformułowanie to prowokuje refleksję przede wszystkim nad nim samym.

Zacznę od rzeczy najprostszej, od owego XX wieku, który przecież nigdy dotąd nie mógł być pojmowany inaczej, tylko jako *metonimia*. Przypomnijmy znacznie śmielszą, bo z roku 1828 pochodzącą, metoni-mię wieku dziewiętnastego z rozprawy Mochnackiego. Ma ona swoje uzasadnienie w opozycji. „To – pisał Mochnacki – systema poetyckiej literatury naszej w początkach swoich jest świetniejsze od systematu daleko liczniejszych tworców w wieku Stanisława Augusta”³. W istocie motywacją metonimii jest przekonanie, czy też odkrycie na przekonaniach wsparte, że coś „w początkach swoich” nosi znamiona mającej się roz-

¹ Tekst niniejszy powstał na zamówienie Organizatorów Zjazdu Polonistów w 1995 r.

² Mój doktorat nosił tytuł *Proza Romana Jaworskiego na tle przemian prozy polskiej lat 1910–1925*.

³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, opr. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 143.

winać potem pełni, że część, dzięki swojej systemowości, pozwala spoglądać ku całości. Systemowość, ukazująca się w tej części, ujawnia się przez opozycję do innej, uprzedniej systemowości, która pozwala ją zrekonstruować niejako *a priori*. Inaczej mówiąc metonimiam XIX wieku ufundowana jest na tezie ewolucjonistycznej, możliwej do zilustrowania za pomocą pewnej tablicy, czy tabeli, a może diagramu w rodzaju drzewa (jakim posługuje się Mochnacki)⁴.

Prawda, z perspektywy roku 1995, widać prawie cały wiek XX, więc może mniej w tym sformułowaniu metonimii, niż dawniej. Koniec wieku, inaczej niż jego początek, miałby być zatem chwilą sprawdzania, weryfikacji zarysowanego wcześniej systematu? A przecież figuratywność formuły (a właściwie jej tropizm) nie powinna być zlekceważona, jeżeli weźmie się pod uwagę jej niezwykłą trwałość. Kryje się za nią solidny fundament właśnie XIX wieku. Sformułowanie „proza XX wieku” opiera się, niczym na aksjomacie, na opozycji wobec prozy wieku XIX. I, rzecz znamienna, metonimiczna zasada przyległości wiąże prozę XX wieku właśnie z przemianami, co widać natychmiast, gdybyśmy spróbowali doczepić „przemiany” do wieku XIX. „Przemiany prozy XIX wieku” – nie pamiętam takiego sformułowania.

W XIX wieku historię powieści, czy ewolucję powieści rozumiano jako przekształcenia składających się na nią, mówiąc językiem ówczesnej krytyki, typów i ideałów, które uznawano za element konstytuujący powieść. Jeszcze w 1902 r. Chmielowski przeciwstawia np. Sienkiewicza jako – z jednej strony – twórcę powieści „realizmu estetycznego” – Żeromskiemu, jako twórcę „powieści psychologicznej” – „nieporównanemu pod względem malowania tragicznych usposobień w duszy ludzkiej”⁵. Nie było to więc wcale przeciwstawianie faz rozwojowych powieści (w rodzaju: powieść realistyczna/powieść młodopolska), ale ujęcie, w którym zasadą opozycji jest nie typ przedstawiania, ale przedstawianie określonego typu. Oczywiście, moment historyczny, rozwojowy, ewolucyjny, musiał się tu pojawiać, ale dopiero – patrząc od strony powieści – wtórnie, nie w dwudziestowiecznej postaci dziejów form powieściowych, tylko jako historia

⁴ Nieobojętna jest sprawa delimitacji. Wiedział o tym dobrze Mochnacki, to był jego główny problem. „Trudno więc – pisał – położyć granicę nieprzeskoczoną między upłynionym a przysłym czasem. Tę główną trudność w rzeczy samej spotykam w piśmie moim.” Tamże, s. 43.

⁵ P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903, s. 337.

społeczeństwa, które, posługując się w tym celu instrumentem literatury, zmienia przedmiot swoich zainteresowań. Historia powieści była więc historią przedstawianych przedmiotów.

W XX wieku ta sama historia powieści stała się już – inaczej – historią nie typów, ale historią chwytów. Pisana z perspektywy kryzysu przedstawiania, porządkuje te zjawiska odwrotnie. Coraz dłuższa seria różnicujących się technik przedstawiania, technik reprezentacji, przebiega w czasie rytmem przemian.

Przemiany – warto podkreślić – są tu także pewną figurą mowy: stanowią eufemizm ewolucji; zatem – powiem na swoje usprawiedliwienie – cała formuła mojego tytułu pozostaje uwikłana w retoryczność, musi być więc interpretowana.

Ów rytm przemian uchwytyny jest na tle, a może nawet dopiero na tle stabilności XIX-wiecznej, kanonicznej postaci gatunku. Właśnie owa niezmienność, owo trwanie tamtej formuły stanowi warunek rozpoznania tożsamości prozy XX wieku w jej zmienności, w jej nie kończących się przemianach.

Warto może w tym miejscu przypomnieć, że świadomość literacka drugiej połowy XIX wieku pojmowała powieść niemal identycznie. „Podkreśla się – mówi o tym Ewa Paczoska – [...] elastyczność gatunku, który może zmieniać się nieustannie”⁶. „Powieść jest tu opisywana jako gatunek swobodny, otwarty, któremu nie sposób narzucić ściśle określonych reguł poetyki normatywnej i którego szanse tkwią właśnie w owej swobodzie wpatrzonego w rzeczywistość twórcy”⁷. Oczywiście, taka artykulacja poglądów sprzed stu lat wiele zawdzięcza dzisiejszej świadomości literatury, co widać choćby po użyciu formuły dzieła otwartego. Nie chcę przez to powiedzieć, że bez tego anachronizmu nie byłaby ona wcale możliwa. Widać jednak wyraźnie relatywność optyk uzależnioną od tego, co uznaje się za *definiens*, istotę rzeczy. Inaczej mówiąc: XIX-wieczna powieść jest i zarazem nie jest gatunkiem otwartym, a jego otwarcie stanowi funkcję owego „wpatrzonego w rzeczywistość twórcy”, funkcję owego wpatrzenia, które nie pozwala widzieć przedstawienia, a zarazem dopuszcza mówienie o przedmiotowości i przezroczystości powieściowej narracji.

Przedstawienie w powieści realistycznej możliwe jest dzięki nieświadomej zgodzie na określenie mianem rzeczywistości tego, co w istocie jest

⁶ Tamże, s. 99.

⁷ E. P a c z o s k a, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 98.

Kodem, Językiem, czy mówiąc po lacanowsku, Innym (pisanym z dużej litery). Rzeczywistość jest zatem rzeczywistością usymbolizowaną, wyartykułowaną, rzeczywistością symboliczną. Dlatego w realizmie nie ma konfliktu między wyrażalnym a niewyrażalnym, poszczególnym i ogólnym, jednostkowym i typowym. To właśnie w stronę realizmu, demistyfikująco, powiada Barthes, że: „Nie ma rzeczywistości, która nie byłaby już zapisana. Każde *signifiant* odsyła do innego *signifiant*, i tak dalej, w nieskończonym procesie. Rzeczywistość zawsze jest już zakodowana, nie ma rzeczywistości, która by nie była już pismem.”⁸ Powtórzmy: to, co bierze się za otwartość z punktu widzenia wieku XIX, jest w istocie funkcją zamknięcia, owej trwałości, stabilności klasycznego wzorca, które widać z perspektywy XX wieku.

Mówiąc o prozie XX wieku zwykle odwraca się perspektywę. Przyjmuje się punkt widzenia umieszczony synchronicznie wobec opisywanych zjawisk, a następnie opisuje doświadczenia (symetryczne) pisania i lektury, wykorzystując w tym celu klasyczną powieść, historycznie ujętą, *a posteriori*. Czyli jednocześnie używa się perspektywy synchronicznej i anachronicznej. Model (klasyczny wzorec) traktowany jest anachronicznie. Gdyby bowiem był ujęty synchronicznie, nie byłby dla roli, jaką ma odegrać, dostatecznie stabilny. Zarazem jednak, stanowiąc punkt odniesienia opisu, model, by tak rzec, dyktuje mu własny język. Ów język sprowadza się na ogół do litoty: można w nim opisać to, czym przedmiot nie jest. Problem polega na tym, że model, który nigdy nie był nastawiony na opis doświadczenia, a raczej wprost przeciwnie – miał na celu uchwycenie jego warunków, rozstrzyga o sposobie ujmowania doświadczenia.

Tej zapewne strategii opisu zawdzięczamy coś, co najchętniej nazwałbym kuriozalnym trybem lektury. Polega ona na bezustannej inscenizacji zdziwienia, że XX-wieczna powieść nie jest realistyczna, wszystko bowiem, co się w niej dzieje, zalicza, jak to czyni Bolecki w swojej fundamentalnej rozprawie o *Poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, do „wariantów odchodzenia od XIX-wiecznego wzorca powieści i związanych z nim funkcji literatury”⁹. Gdyby rzecz potraktować dosłownie – owemu odchodzeniu należałoby przypisać większą trwałość niż wzorcowi, a przynajmniej dłuższe trwanie. Zgoda – nie jestem sprawiedliwy –

⁸ R. Barthes, [Wypowiedź w dyskusji] *Exégèse et herméneutique*, Paris 1971, s. 249.

⁹ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 14.

trochę sobie żartuję, mówiąc o owym kuriozalnym trybie lektury, ale tłumaczy mnie formuła inscenizacji zdziwienia. W rzeczywistości przecież u schyłku XX wieku, i to nie od wczoraj, więcej zdziwienia wywołuje powieść realistyczna, niż Witkacy, czy Gombrowicz, którzy już dawno nauczyli nas właśnie tego zdziwienia. Dlatego wydarzeniem staje się dziś nie naśladowanie kogoś z wymienionych pisarzy, nie odchodzenie od realizmu, ale pisanie realistyczne. Przypomnijmy sobie tylko sukces Eustachego Ryłskiego. Słowem: lektura kuriozalna dziwi się fałszywie, nie na swój rachunek.

Zapewne, alibi dla owej perspektywy dostarcza przeglądanie świadectw lektury, ale, w rzeczywistości, raczej przyjęta perspektywa badawcza kieruje selekcją tego, co istotne w wypowiedziach krytycznych, niż na odwrót. W dalszym ciągu spróbuję pokazać na przykładzie, jak w tej samej konstelacji odczytań znaleźć można wypowiedzi kierujące w inną stronę, niż ustalenia Boleckiego, wypowiedzi przez niego pominięte.

Bowiem lektura kuriozalna zdradza skłonność do patrzenia raczej z punktu widzenia nierozumiejącego, niż nierozumianego. Przy tym samo nierozumienie traktowane tu jest negatywnie, jako zaprzeczenie rozumieniu, jako nie-rozumienie. Píše Bolecki: „We wszystkich rozważaniach chodzić więc będzie o «niezrozumiałość» jako zarzut naruszenia reguł czytelności tekstu”¹⁰. A zatem: „Obecność «niezrozumiałości» jako ramy lektury w najważniejszych międzywojennych sporach o prozę jest wyznacznikiem przekształceń modelu komunikacji literackiej opartego na konwencjach tzw. prozy realistycznej”¹¹. Odchodzenie, przekształcanie – oto synonimy przemian, którymi naznaczona jest świadomość prozy XX-wiecznej.

Proza XX wieku stanowiła widok przemian, oglądanych na ogół od strony wieku XIX. Można śmiało powiedzieć, że żaden z licznych nurtów prozy dwudziestowiecznej, nurtów identyfikujących się z jej przemianami w tym stuleciu, nie narzucił wstecz własnej perspektywy, nie identyfikował się z miejscem, skąd można by inaczej widzieć dotychczasową historię, która była przecież i jego historią, skoro sam siebie definiował jako zmianę.

Jak na ironię nowa perspektywa pojawiła się dopiero w miejscu, z którego zaprzeczono możliwości przemian w głębokim, by tak rzec eschatologicznym sensie, uznając zarazem zmienność zsekularyzowaną, relatywną, repertuarową, na wzór doboru kart do gry. Myślę o postmodernizmie.

¹⁰ Tamże, s. 254.

¹¹ Tamże, s. 257.

I jego przezeblowaniu tradycji, głównie pojęciowej. Postmodernizm powołał do życia modernizm, formację ponietzscheańską, która wypełnia w swej jednolitości obszar pomiędzy wiekiem XIX, czyli realizmem, a nim samym.

I taka jest pozycja przemian prozy XX wieku między biegunem normalności, powieści realistycznej i biegunem postmodernizmu. W obu wypadkach przemiany są albo odnoszone – każda z osobna, więc zarazem wszystkie – do realizmu, albo relatywizowane jako rozmaite postaci modernizmu. Innymi słowy modernizm kończy się w momencie, kiedy przemiany ulegają, by tak powiedzieć, projekcji z diachronii w synchronię.

W obrębie formacji przemian prozy XX wieku – powiada Bolecki w związku z dwudziestowieciem, a potwierdzają to i moje ustalenia w odniesieniu do prozy sprzed I wojny światowej¹² – „«niezrozumiałstwo» funkcjonuje stale jako wyróżnik nowych poetyk i mieści się między biegunem całkowitej «nieczytelności» stylistycznych fragmentów tekstu [...] a biegunem «zbędnej», «niezrozumiałej» komplikacji formalno-treściowej tekstu»¹³. Można by powiedzieć, że w owej zmienności prozy XX-wiecznej niezrozumiałstwo jest elementem stabilizującym. Istotą ujęcia Boleckiego jest interpretacja niezrozumiałstwa w kategoriach pragmatycznych, jako zakłócenia czytelności tekstu. To zakłócenie jest zarazem zakwestionowaniem zdolności do przedstawiania, zdolności do reprezentacji. Problem polega na tym, że reprezentację pojmuje się tu wedle paradygmatu *mimesis*, gdzie opierała się ona na owej wspominanej wcześniej metaforze wizualnej, mówiącej o „swobodzie wpatrzonego w rzeczywistość twórcy”. Zasadniczy paradoks takiego ujęcia polega na tym, że samo niezrozumiałstwo stanowi, mówiąc najprościej, artykulację podwójnego kryzysu: tego, co przedstawiane, czyli rzeczywistości i tego, co przedstawiające, a więc języka. Kojarząc niezrozumiałstwo z określeniem tej prozy, jako „poetyckiej”, Bolecki mimowolnie zaciera ten podstawowy fakt. Powiedzmy jaśniej: metafora „poetyckości” przesuwana nas w stronę jakiejś nowej czytelności, alternatywnej czytelności o odmiennych regułach, w ostateczności znosząc problem, który ją wywołał, właśnie problem nieczytelności. Nieczytelność pozostaje więc przez cały czas, do końca, czystą negatywnością.

¹² K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.

¹³ W. Bolecki, *Poetycki model...*, s. 257.

Bardzo trafne wydaje mi się zacytowane sformułowanie Boleckiego, które brzmi z pozoru jak przejęzyczenie, mówiące o „«nieczytelności» stylistycznych fragmentów tekstu”. Jakby tekst miał fragmenty stylistyczne i niestylistyczne. Jest to sformułowanie paralelne do stwierdzenia „«niezrozumiałej» komplikacji [...] tekstu”. W istocie owa „stylistyczność” nigdy nie przykrywa całego tekstu, stanowi w nim, według niezliczonych świadectw lektury, swego rodzaju wypowiadanie, pewien narost. Podobnie ma się sprawa z „komplikacją”, która nigdy nie obejmuje całości. Owe „stylistyczne fragmenty tekstu” rozpoznawano niemal od początku XX wieku jako stylizację.

Stylizacja jest jedną, kto wie czy nie jedyną, z kategorii poręcznych (bo zwykle podręcznych, wolnych od poważniejszych zadań) dla określania zjawisk w prozie XX-wiecznej, które przeciwstawiają się „normalnej” powieści. Jest kategorią o szczególnie długim trwaniu. Żywotność tego terminu nie mającego jasnej definicji może rzeczywiście uderzać. Weźmy tylko cztery przykłady.

Irzykowski w *Pałubie*, rok 1903: „A teraz, gdy się wie, jaką *Pałuba* nie jest, pojmie się też, czym ona jest: Jest ona monstrualną ruiną – a i to stylizowaną”¹⁴.

Gombrowicz w *Ferdynurce*, rok 1938: „Pochylając się nad waszym papierem zapominać o własnej osobie – i nie zależy wam na doskonaleniu waszego osobistego i konkretnego stylu, a tylko uprawianie jakąś abstrakcyjną stylizację w próżni”¹⁵.

Głowiński w *Powieści i autorytetach*, rok 1967: „W powieści współczesnej takie zjawiska jak wszechwiedza narratora i jego z góry dane kompetencje moralistyczne są kwestią stylizacji lub – co gorsza – uzurpacji.”¹⁶.

Stała w *Parodii i wartości*, rok 1982: „W młodej prozie znajdziemy cały szereg tekstów, które są zanurzone w żywiole stylizacji – jeśli nie w perspektywie historyka literatury, to w intencji samych pisarzy, traktujących niektórych współczesnych jako zamknięte i określone zjawiska historyczne. [...] Większość tych przypadków nie tyle daje się odnieść do jakiegoś stylu współczesności ani uczestniczy w procesie ewolucji prozy

¹⁴ K. Irzykowski, *Pałuba*. *Sny Marii Dunin*, opr. A. Budrecka. BN I/240, Wrocław 1981, s. 480 (podkr. moje).

¹⁵ W. Gombrowicz, *Ferdynurce*, Warszawa 1956, s. 88 (podkr. moje).

¹⁶ M. Głowiński, *Powieści i autorytety*. [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 30 (podkr. moje).

poprzez stylizację, ile raczej jest świadectwem zatruty funkcjonalności stylu, jakiejś stylistycznej wieży Babel”¹⁷.

Kłopot ze „stylizacją” lepiej widać właśnie w takim zestawieniu wypowiedzi odległych, wzajemnie nie uwarunkowanych.

Jest uwikłana w opozycje: przeciwstawia się, jak u Gombrowicza, stylowi w sensie ekspresji osobowości, jeśli wraz z Barthesem uznamy, że „pod nazwą stylu formuje się jakaś mowa autarkiczna, zanurzona tylko w osobistej i sekretnej mitologii, w owym przysadkowym obszarze słowa, gdzie formuje się pierwsza para słów i rzeczy, gdzie instalują się raz na zawsze wielkie werbalne tematy [...] egzystencji”¹⁸.

Przeciwstawia się Kodowi, czyli mowie usystematyzowanej, wobec której jest, jak mówi Głowiński, „uzurpacją”. Specjalnie mówię o Kodzie, pamiętając, że Głowińskiemu chodziło przede wszystkim o nieumotywowanie wszechwiedzy narratora oraz jego moralistycznych kompetencji. Ale tam gdzie mamy narrację, nie zakłóconą narrację, zawsze znajdujemy się w kręgu wszechwiedzy.

Warto może krytycznie pomyśleć o tym sposobie modelowania ewolucji powieści, który, idąc tropem anglosaskim, część XX-wiecznej krytyki sprowadza do ograniczania wszechwiedzy narratora. Otóż do pewnego stopnia mamy tu do czynienia z *contradictio in adiecto*. Czyż bowiem narrator nie jest zawsze skazany na wszechwiedzę? Tym bardziej może, im bardziej jest ona ograniczona? Ograniczenie wszechwiedzy to przecież oznacza: wiedzieć, czego się nie wie. Nie ma innej wiedzy narratora jak wszechwiedza. Gdzie jest narrator, tam jest i ona, jako zasada opowiadania. Oczywiście, jeśli „narrator” oznacza funkcję opowiadania, która może być rozmaicie spełniana, ale pozostaje ta sama. W istocie wszechwiedza narracyjna jest metaforą jakiegoś kodu hermeneutycznego¹⁹, zakładającego zawsze, w każdym typie opowiadania lukę: nieobecność, która warunkuje toczenie się opowiadania, swoiste: wiem, ale nie powiem, czy ściślej: teraz nie powiem. Ewolucję powieści, polegającą na stopniowym ograniczaniu wszechwiedzy narratora, swoście parodiuje historia powieści kryminalnej,

¹⁷ M. Stala, *Parodia i wartość* (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych), [w:] *Studia o narracji*, red J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 255 (podkr. moje).

¹⁸ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris 1953 i 1972, s. 12.

¹⁹ Tak to nazwał Barthes w: *S/Z*, Paris 1970.

w której morderca ukrywany jest coraz głębiej, aż wreszcie utożsamia się z „ja” narracyjnym, czyli właśnie z narratorem.

Sformułowanie „wszechwiedza narratora jest kwestią stylizacji” czytam więc niejako od drugiej strony, w takim sensie, że stylizacja zastępując narrację (jako udawana wszechwiedza) stanowi naruszenie jej istoty. Innymi słowy w powieści współczesnej sama narracja ulega zakwestionowaniu, korozji i ten stan rzeczy jest właśnie kwestią stylizacji.

Chciałoby się powiedzieć, że właśnie tu tkwi powód, dla którego Gombrowicz czyni alternatywą stylizacji nie „dzieła doskonałe pod względem formy”²⁰, ale „osobisty i konkretny styl”.

Nic więc dziwnego, że jest stylizacja w końcu, jak u Stali, symptomem wyczerpania, maską, złudzeniem „ewolucji” literatury, która, jak to ujmował na początku stulecia Irzykowski, zaczyna biec „w kształt linii spiralnej”²¹.

Z czterech przytoczonych definicji stylizacji trzy mają sens negatywny i właściwie stanowią oskarżenie. Stylizacja dowodzi tu albo braku osobowości, albo uzurpacji, albo pomieszania języków. W pewnym stopniu stylizacja utożsamia się z negatywnością. Jest tak i w czwartej definicji, tej z *Patuby*, gdzie autor nazywa swoją powieść „monstrualną ruiną – a i to tylko stylizowaną”. Z punktu widzenia logiki, jakiejś logicznej ewolucji form, wypowiedź Irzykowskiego powinna znaleźć się na końcu cytowanych głosów. Oto w trwającym długo procesie przeciwko stylizacji, pisarz epoki Babel powiadałby: tak, to co piszę jest ruiną, ale nawet nie jest rzetelną, prawdziwą ruiną, nie jest ruiną przedstawioną, ani ruiną przedstawiania, ale – tylko stylizacją. Czy takie – na pewno dekonstrukcyjne (powieść-ruina) – określenie powieści nie jest czasem postmodernistyczne (powieść-ruina-stylizowana)?

Kłopot w tym, że słowa Irzykowskiego pochodzą z roku 1903.

Pyta Irzykowski, zamykając *Patubę*: „Czy tak jak ją powinno się pisać każde dzieło?” i odpowiada: „W każdym dziele autor na nowo bierze rozmach i na nowo stosunkuje się do kwestii «poezji» (Gross), dzieło jest tylko śladem tego stosunkowania się.”²² Można by dopowiedzieć do tego słowami Barthesa z połowy stulecia, że: „Każdy pisany ślad osadza się, jak jakiś pierwiastek chemiczny zrazu przezroczysty, niewinny, obojętny, na

²⁰ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 86.

²¹ K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej* [1911], [w:] *Czyn i słowo*, Kraków 1980.

²² K. Irzykowski, *Patuba*, s. 480.

którym samo trwanie krok za krokiem wyjawia całą przeszłość, jaka nad nim zawisła, całą coraz gęstszą kryptografię”. Dlatego „mowa nigdy nie jest niewinna: słowa mają jakąś drugą pamięć, która się w tajemniczy sposób przeciąga na nowe znaczenia”. Pisanie zatem: „jest wolnością tylko w geście wyboru, ale już nie w swoim trwaniu”²³.

Stylizacja to chyba właśnie owo pisanie, pisanie jako odrębna, autonomiczna czynność, praktyka pisania niesprowadzalna do mówienia, do mowy, do Kodu, nieosiągalna w wypowiedzi. Uwikłana we wzorce. Nie będąc rozpoczynaniem pisania na białej kartce, od nowa, stylizacja jest przerabianiem, przepisywaniem, zawsze ją coś poprzedza: jakaś mowa, jakieś pisanie.

Stylizacja obciążona jest szczególnymi zadaniami, których spełnienie ma na wstępie jeden warunek: ujawnić swoje uzurpatorstwo. Kluczowy dla tych zagadnień rozdział pierwszej powieści deklarującej swój stylizacyjny charakter, myślę oczywiście o *Palubie*, nosi tytuł *Trio autora*. Zaczyna się od podsuniętego czytelnikowi pytania: „Czy chcesz się kryć pod swoje dzieło, jak inni poeci, udawać wszechmądry, wmawiać w nas, że opowiadasz rzeczywiste wypadki [...]?”²⁴ Jest to więc pytanie o uzurpację, ale i zarazem o stylizację, skoro, jak pamiętamy, „w powieści współczesnej takie zjawiska jak wszechwiedza narratora i jego z góry dane kompetencje moralistyczne są kwestią stylizacji lub – co gorsza – uzurpacji”. Następuje seria wyjaśnień, najpierw ujęty w punktach wykład własnej „metody psychologicznej” (352), dedykowany czytelnikowi jako „prywatne zwierzenie” (352) autora, potem, po owym „bilansie” (362), przychodzi kolej na *passus*, w którym autor „zdradza jedną przynajmniej zakulisową tajemnicę swoich powyższych mądrości” (362), powiadając, że le już spoza kulis, że jest niby „Idealista wymykający się spod opieki mędrca budującego automaty!” (363).

Trio składa się, jak na tę formę przystało, z trzech głosów (ma też trzyczęściową budowę): „czytelnika”, odbiorcy wirtualnego, tożsamego z autorem (stąd nagle przeskoki zaimków osobowych od „ty” do „ja”), „mędrca”, bilansującego metodę oraz „idealisty”, który się tamtemu wymyka. Każdy porusza się na innym poziomie wypowiedzi, których jest też trzy. Nazwijmy je poziomem 1) komunikacji, 2) metakomunikacji, i z braku lepszej nazwy 3) stylizacji. Trzecia nazwa jest umotywowana słabo, ale jeśliby posługiwać się kryteriami „niezrozumiałości”, to bez wątpienia ten

²³ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, s. 16.

²⁴ K. I r z y k o w s k i, *Paluba*, s. 346. Dalej cytuję tekst, odnotowując strony w nawiasach.

poziom należałoby zaliczyć do „«nieczytelnych» stylistycznych fragmentów tekstu”. Opis stylizacji, sam będąc stylizacją (Bolecki powiedziałby, że jego model językowy jest „poetycki”), charakteryzuje uderzająca konsekwencja: sam realizuje reguły, o których mówi. Posłuchajmy:

Otóż są pewne bieżące – w najwyższym znaczeniu – potrzeby ducha, które się załatwia błędami umysłowymi, bujającymi nie wiadomo gdzie, gdzieś na pograniczu w cienkiej sferze między tym, co jest nieznanne, a tym, co jest już rzekomo załatwione, jakieś nowe, niby to wykuwające się, świtające dopiero pojęcia, formy uchwycenia, porównania, obrazy, próby, bańki, wieńcząki nonsensu. Idealista wymykający się spod opieki mędrca budującego automaty! Myślenie na tej krawędzi jest z natury rzeczy chaotyczne [...]. Żądając mówienia faktami mam pyszałkowate uczucie, żem zdarł ze świata skorupę nomenklatury, [...] a wzrok fizyczny i umysłowy buja już po morzu bezkształtu; głos ludzki zamiera i staje się szeregiem dźwięków pustych – a zmysły ludzkie, idąc przeciw dotychczasową swoją utartą drogą, otrzymują pewną naganę od rozumu, który rad by je sam wyręczyć w dziele jakiegoś wszechrozszerzenia i sam w fantazji wyobraża dla zachęty ich mozaikę, której nie ma w rzeczywistości. [...] Oto moja analityczna synteza, mój twór potworny (362–363).

To sięgające po oksymoron („analityczna synteza”), paronomazję („twór potworny”), neologizmy („wszechrozszerzenie”), alegorie, metafory, personifikacje, animizacje itd., „myślenie na krawędzi” jest przykładem... samego siebie. Zauważmy przy okazji dorzuconą tu przez Iżykowskiego konotację „zakulisowości” oraz fakt, że w owym miejscu „za kulisami” kryje się tajemnica „powyższych mądrości”, czyli „teorii” wyłożonej przedtem w punktach.

Trio autora gospodaruje więc pewną – metaforyczną – przestrzenią, a raczej pewną topologią, współorganizacją miejsc: sceny (komunikacja) i kulis (topologia Iżykowskiego jest teatralna). Mędrzec z poziomu meta-jest „konstruktorem budującym automaty”, oczywiście „automaty” językowo-pojęciowe, idealista zza kulis „wymyka się” spod jego „opieki”. Ale ów proces wymykania się ma swój zademonstrowany ciąg dalszy, kiedy budowniczy automatów bierze odwet i zaczyna wymykać się idealiscie.

Otóż pierwszy rzut oka naokoło przekonuje mnie, że tak przecież na rzeczywistość nie patrzę, że przecież sam porzuciłem teorię wszytkojedności, owszem, jako czciciel Rzeczywistości uznaję różnorodność faktów, uznaję, że: [...] rzeczy i sprawy mają swój lokalny koloryt, który jest „dany” – więc nie można pojmować wszystkiego, jakby się trzęsło i migało. Ale i to znowu podlega zarzutom, bo... Tak płynę w chaos. (363–364)

Za kulisami poziomu „metody” kryje się jego „tajemnica”: sformułowanie niejasne, na tym poziomie – by tak rzec – koniecznie niejasne, niby

oznaczające źródło, warunek, przyczynę, motywację, ale i może sens, znaczenie. Lepiej pewnie byłoby powiedzieć, że w grę wchodzi tu właśnie ustalenie charakteru przyczynowości („Czy związki-związki czy związki-niezwiązki?”, 363).

Irzykowski sięga do starej arystotelesowskiej tradycji, tej samej, którą wykorzystuje Lacan. Dlatego pewna wypowiedź Lacana brzmi niczym komentarz do *Pałuby*. Chodzi o wykorzystanie dwojakiego określenia przypadku u Arystotelesa (w *Fizyce*), czemu odpowiada greckie *automaton* znaczące tyle, co przysłówek „przypadkowo” i greckie *tyche*, odpowiadające rzeczownikowi „przypadek”, „los”. „Najpierw – mówi Lacan – *tyche*, któreśmy zapożyczyli [...] od Arystotelesa, szukającego w swoich badaniach przyczyny. Przetłumaczyliśmy to jako *spotkanie z rzeczywistością*. Rzeczywistość jest poza *automaton*, poza nawracaniem, poza powrotem, poza naporem znaków, ku czemu, jak sami widzimy, kieruje nas zasada przyjemności. Rzeczywistość znajduje schronienie zawsze poza *automaton* [...]”²⁵. Dodajmy, że to pojęcie zostało wstępnie zdefiniowane przez Lacana, jako „siatka signifiants”²⁶. „Funkcja *tyche*, rzeczywistości jako spotkania – spotkania takiego, którego może brakować, które ze swej istoty jest spotkaniem brakującym – uobecniła się najpierw w historii psychoanalizy w formie, która sama już wystarczy, aby wzbudzić naszą uwagę – w formie traumatyzmu.”²⁷

Irzykowski na tej granicy traumatyzmu się zatrzymuje, kiedy powiada, że „Sprawa Strumieńskiego tkwi we mnie samym” (364), po czym za pomocą całej serii metafor, serii obrazów, które są zresztą bez wyjątku parodiowanymi kliszami (por. „dzieło [...] to żywy nowotwór [...] wrywam go z jak największym pękiem moich nerwów – kapiący krwią”, 364), za pomocą owej serii przesunąć znaczeniowych, wycofuje się z komentarza. „W ten sposób – powiada na koniec – dotarłem aż do granic osobistych” (365). Parodystyczna stylizacja tekstu ma tu wiele wspólnego z ową stylizacją „poetycką” (nierzadko też parodyjną), o której była mowa przed chwilą. Stylizacja jest pisaniem, które się uwidacznia w swej funkcji uzurpującej. Najlepiej określić je – tautologicznie – jako zespół działań na języku, ciąg przekształceń, zmierzających do wykreowania pewnej sytuacji poznawczej. Można ją, jak mówiłem, scharakteryzować w kategoriach topologii.

²⁵ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1973, s. 64.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ Tamże, s. 65.

Podmiot demonstruje tu zdolność powodowania słowem. Powodując słowem, poruszając słowem udowadnia sobie i nam, że słowem „włada”. Praca nad słowem zakłada wychodzenie w mowie i mową poza mowę, które równocześnie byłoby początkiem innej, nowej mowy. Skoro mowa postrzegana jest tu jako społeczne narzędzie komunikacji („m o w a jest procesem socjalnym”²⁸), ma dzięki pracy nad nią stać się narzędziem, które posłuży do wyjścia poza to, co społeczne, poza społeczeństwo. Tak więc w ostatecznej analizie owa praca nad słowem odsłania strukturę topologiczną: utopijne miejsca, z których możliwe jest posługiwanie się mową spoza mowy i zwracanie się ku społecznemu spoza społecznego. Przy czym te miejsca nie są dane, obecne, do zajęcia, ale faktycznie mają zostać wytworzone, wynalezione w trakcie pracy nad mową. W obu aspektach jest moment władzy nad mową, swoistego owdładnienia mową. Jest tutaj obecny także moment dewiacji: użycie mowy przeciw jej – uznanej uprzednio – naturze. Praca nad mową jako operacja docierania do przedmiotu (fenomenologiczna) ujawnia się jako równoczesne przesuwanie podmiotu poza pewną granicę, jako transgresja. Chodzi o podmiot pisania – piszący – pracujący nad słowem. Transgresja podmiotu kwestionuje „ja” w takim sensie, że wypowiedź „ja piszę” ulega sproblematyzowaniu (zakwestionowaniu). Inaczej mówiąc: „ja” piszę, o ile równocześnie jako „ja” ulegam przesunięciu poza granice mojego „ja”.

Taka transgresywna konstrukcja podmiotu, wymykającego się samemu sobie, by zdobywać niemożliwe miejsce poza sobą, w procesie, który nie ma końca, pociąga za sobą charakterystyczne konsekwencje.

Po pierwsze: destabilizację podmiotu, jego zwielokrotnianie się, rozwarstwianie, występowanie jego masek, dublerów, sobowtórów.

Po drugie: efekt ujawnienia nieciągłości, jako konstytutywnej cechy wypowiedzi, która się rwie, skazana na fragmentaryczność, zmierzająca do entropii („płynę w chaos”).

Po trzecie: zawieszanie, kwestionowanie narracji, przedstawiania i komunikacji.

W latach trzydziestych Witkacy często porównywał literaturę przed- i powojenną, i porównanie wychodziło na korzyść pierwszej. W artykule *Czemu coś się psuje w państwie naszej literatury* (1934), jako powód zasadniczy podał przewagę pisarzy piszących dla drugich, nad piszącymi dla

²⁸ K. I r z y k o w s k i, *Czyn i słowo*, s. 480. Szerzej na ten temat piszę w: *Wokół „Historii maniaków”*, s. 20–21.

siebie; podział ten pokrywał się według niego z podziałem na tych, którzy „mają coś do opowiedzenia” i tych, którzy „mają coś do powiedzenia”²⁹. Narracja, opowiadanie jako funkcja nie jest w tym wypadku zasadniczym lub uprzywilejowanym sposobem organizowania tekstu.

W stylizacji, jako ujawniającym własną uzurpację pisaniu, jest nim – mówiąc brutalnie – mające się dokonać, tylko dzięki pracy nad słowem, transcendowanie podmiotu, który wytwarzałby tym samym miejsce, skąd może opisywać i komentować rzeczywistość. Jest to jakby symbolizm bez symboli i przedstawianie bez przedstawiania. Tak to określił Witkacy, z punktu widzenia czytelnika:

Nie przejmujemy się tak zwanymi losami bohaterów – ta cała «życiowa krytyka» to jest świnstwo, które ukatrupiło czystą sztukę u nas i – jak się wyraził słusznie Irzykowski «przerwało ciężką literaturę polską». Może on by się ze mną nie zgodził, ale jednak, jeśli przetransponuję jego słowa w mój język, to wiem, że *au fond*, [...] wymagałby tego samego co ja: nie marnego przedstawienia (choćby najlepszego pod względem formy), tylko metafizycznej wizji świata z jego przepaściami i ziejącymi ogniem szczelinkami, morzami i szczytami, ale nie tymi, na Boga żywego, nie tymi, tylko tymi, co bezpośrednio symbolizują inny świat, ale nie zaświat, tylko inny świat w tym samym, na który stajemy się coraz bardziej ślepi [...]»³⁰.

Inny świat w tym samym, z przepaściami, szczelinkami, morzami i szczytami, poddany zatem swoistej przestrzennej, topologicznej restrukturyzacji. Gdyby sięgnąć do kategorii Arystotelesowskich, byłby to obszar *tyche*, a nie *automaton*. Odczuwana jako brak, rzeczywistość. Przytoczyłem przed chwilą rozważania Lacana nie tylko dla powierzchownej zbieżności sygnowanej greckim słówkiem. W istocie, Lacanowskie pojmowanie „rzeczywistości”, ujętej w triadzie z wyobraźnią i symboliką, stanowi znaczne ułatwienie w zrozumieniu sensu owej „rzeczywistości”, o której w prozie XX wieku mówi się nieustannie. Wspomniałem wcześniej, że XIX-wieczny realizm był możliwy dzięki nieświadomej zgodzie na określenie mianem rzeczywistości tego, co w istocie jest Kodem, rzeczywistością usymbolizowaną, wyartykułowaną, rzeczywistością symboliczną.

W XX wieku – powtórzmy – równie często, co w XIX mówi się o rzeczywistości, jako celu, ku któremu dąży powieść. Nierzadko samą rzeczy-

²⁹ S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opr. J. Degler, Warszawa 1976, s. 306.

³⁰ S. I. Witkiewicz, *Jedyné wyjście. Powieść*, opr. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1968, s. 143.

wistość, jak u Irzykowskiego, czy Gombrowicza, pisze się nawet z dużej litery. Ale, jak czytamy w *Przedmowie do „Filidora dzieckiem podszytego”*: „Rzeczywistość jest zawsze bogatsza od naiwnych aluzji i kłamliwych fikcji”³¹. Brzmi ta sentencja jak skończony banał, jest bowiem kliszą, równie stara, co samo przedstawianie. A jednak, odwrotnie niż w optyce klasycznej, właśnie dlatego, że jest banałem, że jest kliszą, wymaga interpretacji. Bowiem interpretacji potrzebuje nie to, co głębokie, ale to, co leży na wierzchu. Jak pokazuje, w odpowiedzi na wezwanie Gombrowicza, Bruno Schulz: rzeczywistość ma strukturę złożoną, pękniętą, opartą na przesunięciu, na stłumieniu. „Człowiek widział i chciał się widzieć dotychczas jedynie od strony oficjalnej.”³² Tymczasem to, co wyparte wiodło „życie sieroce niejako poza bytem, poza realnością, żałosne życie treści nie akceptowanych i nigdzie nie notowanych”. Ale zaraz w następnym zdaniu pojawia się u Schulza druga rzeczywistość: treści wytłumione też zasługują na to samo miano. „Cień uzurpował sobie wszystkie prerogatywy egzystencji, gdy tymczasem bezdomna realność człowiecza wiodła pokątny i ukryty żywot nie uznawanego sublokatora” (364). Czyli „bezdomna realność” wiodła żywot „poza bytem, poza realnością”? Co jest tu bardziej realnością, rzeczywistością? Byt, czy jego sublokator?

„Gombrowicz – mówi Schulz – zniósł wyjątkową i izolowaną pozycję treści w świecie psychicznym, zburzył mit o ich boskim pochodzeniu – pokazał ich zoologiczną genealogię, ich genealogię z niższej sfery, od której się dumnie odgradzały” (366–367). „Zasługą Gombrowicza jest, że tę sprawę, traktowaną zawsze od strony absolutnej i merytorycznej, od strony treści, ujął od strony genetycznej i rozwojowej. Pokazał embriologię formy. Zidentyfikował wielorakość i całą skalę ludzkich ideologii sprowadził do jednego mianownika i ukazał poza ich wszystkimi postaciami tę samą ludzką substancję. Matecznik zaś tego formotwórstwa umiejscowił w dziedzinie niedostępnej dotychczas oku, tak wątpliwej, zdeprecjonowanej i tandetnej, że połączenie tych odległych spraw w jednym spojrzeniu, położenie znaku równości między nimi, musi być nazwane prawdziwym błyskiem jasnowidzenia” (368).

Schulz bardzo dokładnie określa granice owej „dziedziny” manifestowania się rzeczywistości, jako „bezzańskiej i niczyjej, na której do-

³¹ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Warszawa 1956, s. 86.

³² B. Schulz, *Ferdydurke* [1938], [w:] *Proza*, Kraków 1973, s. 364, stąd dalsze cytaty (podkreślenia moje – K. K.).

tychczas hulał tylko nieodpowiedzialny żart, kalambur i nonsens” (364) tak, że „właściwa realność porała się beznadziejnie z głupstwem i brednią, objąta się bezradnie o chimery i bzdury w sferze bez nazwy i lokalności” (364). Oczywiście, „analogia do freudyzmu nasuwa się sama przez się” (366) i to odnotowuje Schulz w przypisie. Znamienne, że dokładne wyjaśnienie strategii pisania u Gombrowicza też się tu, w przypisie, znajduje. Recenzent kładzie nacisk na analogię do freudyzmu, a nie na freudyzm, czy też jakkolwiek od niego zależność. Co więcej w tej konfrontacji pisanie Gombrowicza bierze górę. Rzecz polega na tym, że jedyny dostęp do „rzeczywistości” wiedzie poprzez: żart, kalambur, nonsens, głupstwo, brednię, chimery i bzdury. „Freud pokazał mały wycinek tego podziemnego świata dostępny metodom psychologa, którymi zneutralizował destrukcyjne działanie śmieszności i nonsensu” (366). Powaga badacza nie pozwoliła mu na „gruntowną dekonspirację mechanizmu myślenia” (366). Dlatego wynik Freuda to odkrycie dziedziny podświadomości, z której uczynił on „curiosum psychologiczne, wyspę izolowaną, której niezrozumiałe manifestacje i odrębną, paradoksalną logikę ukazał wyraźnie odgraniczone, niejako za kratami patologii, odseparowane od tła normalnych przebiegów” (365). „Genialny trick” Gombrowicza polega na – tu Schulz posługuje się, nieprzypadkowo, jak zobaczymy, językiem *Paluby* – użyciu „aparatu psychicznego, który normalnie służy jako kłapa bezpieczeństwa, izolator chroniący wątłą budowę oficjalności od naporu podziemnego chaosu” (365). Na tym aparacie „zaszczepił nowy organ widzenia” (365). „Groteska Gombrowicza nie jest niczym innym jak organem oporu i wstrętu, adaptowanym dla celów poznawczych” (365–366). Te z pozoru techniczne rozważania Schulza (i jako techniczne zamieszczone w przypisie) odpowiadają na wiele pytań, spośród których pierwsze i najważniejsze dotyczy „rzeczywistości”. Tu określono ją jako „paradoksalną logikę”, „mechanizm myślenia”, domagający się gruntownej dekonspiracji. Nie chodzi więc, jak u Freuda o to, co psychologiczne, wyodrębnione, kurozalne, o „wyspę izolowaną”, ale o „myślenie” ujęte w jego podzielonej, rozsuniętej, zakonspirowanej niejawności-wyjawianiu. Podkreślam za autorem *Sklepów cynamonowych*: „rzeczywistość” jest dostępna w swojej „dziedzinie”, ale aby do niej dotrzeć, trzeba pokonać „opór i wstręt”, trzeba z „nie-rozumienia” (nonsens, głupstwo, brednie, bzdury) uczynić narzędzie poznania, uczynić „nierozumienie”, odkryć ten jakiś „nierozum”, który jest bazą rozumu.

Obszar „rzeczywistości” okazuje się przeto obszarem rzeczywistości ludzkiej, nie bytem, powiedzielibyśmy najchętniej, ale byciem. Stąd zasadnicza kwestia podmiotu i jego konstytucji równocześnie jako wzajemnie uwarunkowanych: świadomości i nieświadomości. Stosunek Schulza do Freuda jest nader symptomatyczny: kryje się w nim zarzut, że psychoanaliza nie jest integralną filozofią podmiotu, ale jego patologią. Dlatego Gombrowicz jest dla niego poznawczo głębszy, bo postuluje podmiot, jako „integralną całość”, wbrew temu „zasadniczemu prądowi kultury, który polega na tym, że człowiek wyżywa się zawsze na rachunek jakichś wyłonionych z siebie części, ideologii, frazesów i form, zamiast żyć sobą” (369) i potrafi, jego zdaniem, zbudować drogę do wiedzy o tej całości.

Jaka jest Gombrowiczowska logika „nierozumienia”? Logika nonsensu?

Na koniec swojego omówienia *Ferdydurke* Schulz udziela nam pewnej wskazówki. „Warto przypomnieć – powiada – bez ujmy dla niewątpliwej oryginalności *Ferdydurke*, że książka ta miała poprzednika może nawet autorowi nie znanego, przedwcześnie i dlatego nieskuteczną *Pałubę* Irzykowskiego” (371–372). Nawiasem mówiąc w tym ujęciu dzieje przemian prozy XX wieku zyskują interpretację pragmatyczną: zmiana jest tu kwestią nie tyle jakiejś ewolucji formy, ile korzystnego dla jej rozumienia, a może lepiej oddziaływania, kontekstu. Wyjaskrawiając – dzieje XX-wiecznej prozy są raczej historią, w bardzo szerokim znaczeniu tego słowa, polityczną niż strukturalistyczną.

Jaki może być związek metody *Ferdydurke* z metodą *Pałuby*? Jak się te metody nawzajem oświetlają, jaki mają wspólny mianownik?

Na pozór więcej tu różnic, niż podobieństw. *Ferdydurke* też jest stylizowaną ruiną, parodiującą swoje wzorce. Ale gdy u Irzykowskiego występuje transcendujące spluralizowanie podmiotu, który niczym baron Münchhausen, próbuje sam ciągnąć się za włosy pokonać prawo grawitacji, u Gombrowicza od początku podmiot występuje jako pokawałkowany, zdeintegrowany negatywnie. Początek *Ferdydurke* jest parodią introdukcji *W poszukiwaniu straconego czasu*, dzieła o integracji podmiotu. Zacytujmy Prousta:

[...] kiedym się budził w nocy nieświadom, gdzie się znajduję, w pierwszej chwili nie wiedziałem nawet, kim jestem; miałem jedynie, w pierwotnej jego prostocie, poczucie istnienia, takie, jakie może drzeć w duszy zwierzęcia; byłem bardziej nagi niż człowiek jaskiniowy; ale wówczas wspomnienie – jeszcze nie miejsca, gdzie byłem, ale paru miejsc, które zamieszkiwałem niegdyś i gdzie mógłbym być – schodziło ku mnie niby pomoc z góry, aby mnie wydobyć z nicości, z której nie byłbym mógł wyrwać się sam; przebiegałem w jednej sekundzie wieki cywilizacji, zanim mętnie dojrzały obraz lampy naftowej, następnie koszuli

z wykładanym kołnierzem odtworzyły mi z wolna prawdziwe rysy mojego ja. [...] Ciało moje, zbyt odrętwiałe, aby się poruszyć, siłło się wedle form własnego zmęczenia odczytać pozycję swoich członków, aby z nich wywnioskować o kierunku ściany, o położeniu mebli, aby odtworzyć i nazwać mieszkanie, w którym się znajdowało. Pamięć ciała, pamięć własnych żeber, kolan, ramion, nastroczała mu kolejno różne pokoje, w których sypiało [...] i zanim nawet myśl [...] zidentyfikowała mieszkanie [...] ono – moje ciało – przypominało sobie [...]

Mój zeszytniały bok, próbując odgadnąć swoje położenie, widział się na przykład na wprost ściany [...] ciało moje, bok, na którym spoczywałem – wierne piastuny przeszłości, której duch mój nie powinien był nigdy zapomnieć – przypominały mi [...]³³

A teraz Ferdynurke:

Leżałem w mętym świetle, a ciało moje bało się nieznośnie, uciskając strachem mego ducha, duch uciskał ciało i każda najdrobniejsza fibra kurczyła się w oczekiwaniu, że nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i cokolwiek by się przedsięwzięło, nie pocznie się nic i nic. Był to lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój nieżycia, obawa nie-rzeczywistości, krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania. Lęk nieprzystwoitej drobnostkowości i małostkowości, popłoch dekoncentracji, panika na tle ułamka, strach przed gwałtem, który miałem w sobie, i przed tym, który zagrażał od zewnątrz – a co najważniejsza, ciągle mi towarzyszyło, ani na krok nie odstępując, coś, co bym mógł nazwać samopoczuciem wewnętrznego, międzycząsteczkowego przedrzeźniania i szyderstwa, wsobnego prześmiewchu rozwydrzonych części mego ciała i analogicznych części mego ducha.

Nieszczęsna pamięci, która każesz wiedzieć, jakimi drogami doszliśmy do obecnego stanu posiadania! A dalej, wydało mi się w półśnie, ale już po obudzeniu, że ciało moje nie jest jednolite, że niektóre części są jeszcze chłopiące [...] i wszystkie te części gwałciły się dziko w atmosferze wszechobejmującego i przejmującego panszyderstwa.³⁴

Przeciwstawienie jest tu rzeczywiście kompletne. Temu, co Proustowski podmiot nazywa „poczuciem istnienia”, co prawda pierwotnym, jakby „zwierzęcym”, odpowiada u Gombrowicza „lęk nieistnienia”, „niepokój nieżycia”. Ześrodkowanie, stopniowe, na centrum, jakie stanowi ja, poprzez anamnezy pomocnego swoją pamięcią ciała, ma w *Ferdynurce* kontrapunkt w postaci działania automatycznego („Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec [...]”) i późniejszej, postępującej dezintegracji, obejmującej ducha i ciało, przestrzeń i czas, która kończy się wzajemnym gwałceniem się wszystkich części.

³³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. I. *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 12–15.

³⁴ W. Gombrowicz, *Ferdynurke*, s. 5–6.

Jednakże parodia nie jest tu destruktywna. Jak pisze Schulz, antycypując znaną formułę Głowińskiego, autorowi *Ferdydurke* udaje się „przerobić narzędzie destrukcji na organ konstruktywny” (366). Fantazmat pokawałkowanego ciała znany jest w psychoanalizie jako symptom wczesnej fazy formowania podmiotu. „Owo – powiada Lacan – pokawałkowane ciało [...] ukazuje się regularnie w snach, kiedy ruch analizy dotyka pewnego poziomu agresywnej dezintegracji jednostki”³⁵. Formowanie jednostki polega na tym, że „po obrazach pokawałkowanego ciała następuje forma, którą nazwalibyśmy ortopedią jego całości, – i na koniec uzyskana zbroja alienującej tożsamości, która będzie naznaczać swą śmieszną strukturą cały jego rozwój umysłowy. Tak więc przerwanie kręgu *Innenwelt* do *Umwelt* rodzi nie kończącą się kwadraturę protokołów *ego*”³⁶. Chcąc śledzić formowanie podmiotu musi Gombrowicz zaczynać od jego dezintegracji. Równocześnie, dzięki parodii wysokiego wzorca kultury (Proust) odbywa się jednak proces, który Schulz nazywa „otworzeniem frontu dla śmiechu” (366).

Zaczyna się formowanie. Pierwsza faza to integracja na wzór *Pałuby*, *Münchhausenowska*; pojawia się sobowtór, a kiedy znika, bohater chce „stworzyć formę własną”, ale oto ukazuje się Pimko... Interwencja Pimki zbiega się z pojawieniem się w tekście metody powtórzeń. Objaśnia ją *Przedmowa do „Filidora”*, jako „metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic nieomal maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najłatwiej tworzy się wszelka mitologia!”³⁷

Z całej serii powtórzeń prostej, niemotywowanej inaczej, jak przez zwykłą (powiedzmy, towarzyską) symetrię czynności siedzenia („usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść”), wydobywa się, drogą powtórzeń koniugowanego słowa „siedzieć”, ów „maniacki” efekt powtórzenia. Podkreślimy, że Pimko, „filolog” jest personifikacją koniugacji i deklinacji („kazał przedeklinować *mensa, mensae, mensae*, przekoniugować *amo, amas, amat*”). W tej grze powtórzeń zjawia się derywacja odsłowna: „siedzenie”,

³⁵ J. L a c a n, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, [w:] *Écrits* 1, Paris 1966, s. 94.

³⁶ Tamże.

³⁷ W. G o m b r o w i c z, *Ferdydurke*, s. 75. W dalszym ciągu cytuję fragmenty ze stron 17–23.

oznaczająca czynność, która teraz się substancjalizuje: dosłownie (substancjuje się) i metaforycznie („siedzenie wybiło się na pierwszy plan”). Po czym pojawia się metonimia, będąca zarazem eufemizmem tej części ciała, na której się siedzi („wierciłem się przeto na siedzeniu”). Tymczasem „siedzenie”, już dwuznaczne za sprawą eufemizmu, zostaje jako „siedzenie” innego (Pimki) przeprowadzone przez kod kultury, który jest oczywiście zbiorem klisz, doczepionych do „siedzenia” bezsensownie, czyli czysto syntagmatycznie, gramatycznie poprawnie („siedział z sensem”, „konsekwentnie i logicznie siedział, mając siedzenie zorganizowane”, „na wieki wieków amen – siedział”, „był absolutny w tym siedzeniu”, „siedzenie miał ostateczne”, „siedział jak na Akropolu”). I dopiero kiedy bohater próbuje zerwać układ zbudowany na powtórzeniu, na owym „siedzeniu”, okazuje się, że „coś” go w tym siedzeniu trzyma. „Siedzenie” – eufemizm zyskuje teraz synonim : pojawia się „pupa” („porwałem się do ucieczki, ale coś mnie z tyłu chwyciło jak w kleszcze i przygoździło na miejscu – dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła”). Pupa charakteryzuje się dynamizmem, to skupisko sił: „coś”, co „chwyciło jak w kleszcze i przygoździło”. Pamiętajmy ten porządek: od początku powieści mowa o ciele pokawałkowanym, nodze, tydzie, nosie, nigdy o pupie, ona przychodzi z zewnątrz, zostaje narzucona przez innego i, by tak powiedzieć, poczyną się z powtórzeń. Potem sama jest powtarzana i poddawana dalszej grze językowej, wchodząc w koneksje, którymi rządzi zasada kalamburu. „Patrzenie – mówi Gombrowicz – podstawowa część ciała, dobra, oswojona pupa jest podstawą, od pupy przeto zaczyna się akcja. A twarz ludzka, zwana także w Małopolsce «papą», jest koroną, uliścieniem drzewa, które poszczególnymi częściami wyrasta z pnia pupy; papa zatem zamyka cykl poczęty przez pupę”³⁸. Uwaga: od pupy zaczyna się akcja, nie powieść. I pupa nie jest od początku podstawową częścią ciała. Na początku części ciała nie mają hierarchii, a pupy wcale nie ma. Wszystkim rządzi przypadek i powtórzenie, *tyche* i *automaton*.

Całą metodę wyjaśnia Gombrowicz jako wzajemną artykulację dwóch szeregów, powiadając, że „poszczególne części ciała oraz słowa stanowią wystarczającą więź konstrukcyjną estetyczno-artystyczną”.

Zmierzam pospiesznie do wniosku, że organizacja tekstu *Ferdydurke*, ów „genialny trick”, polega na oparciu konstrukcji tekstu na logice nieświadomości, na logice *signifiant*, logice nonsensu, czyniącej z „niezro-

³⁸ Tamże, s. 75.

zumialstwa” zasadę pisania „innej sceny”. Owa inna scena – powiada Julia Kristeva, referując literackie poglądy Barthesa – „tylko częściowo jest językowa, czyli że jedynie częściowo podejmuje idealności ustanowione w nauce o języku, bowiem tylko częściowo jest ona komunikacyjna. Wprost przeciwnie, włącza się ona w proces formowania tych idealności językowych, *rozwijając* ich substancję zjawiskową: pisanie nie wyznaczają już jednostki i struktury z poziomu językowego, ponieważ nie jest ono już *jedynie*, ani w *szczegółności*, jakąś skierowaną do kogoś wypowiedzią. Przemieszczenia i przepływy energii, jej wyładowania i blokady, logicznie uprzednie wobec jednostek językowych i ich podmiotu, oznaczają konstytuowanie się i ruchy «ego» i manifestują się formułując ład symboliczno-językowy. Pisanie byłoby rejestrowaniem w poprzek tego ładu symbolicznego owej dialektyki przemieszczenia, przepływu, wyładowania i blokowania popędów (wśród których najmocniej popędowy jest popęd śmierci), dialektyki, której działanie tworzy *signifiant*, ale je również przekracza, dodając siebie do linearnego ładu Języka, wykorzystując najbardziej elementarne prawa znaczącości [signifiance] (przemieszczenie, kondensację, powtórzenie, odwrócenie), układając inne dodatkowe konstelacje, produkuje pewien nad-sens”³⁹.

A *Pałuba*? Czyżby Schulz się mylił?

W ostatniej instancji tedy – pisze Irzykowski – sensacyjna, silnie erotyczna, ustępami kryminalna sprawa Angeliki przedstawia się nie jako kwestia zmysłów lub serca [...] lecz tylko jako kwestia intelektualna [...] Moim zdaniem, do tej instancji dochodzi każda sprawa, jeśli się ją na serio bada i zdarzyć z niej pierwszy anegdotyczny i poetyczny urok, sięgnie się do warstw najdalszych – i to jest najważniejszy wynik *Pałuby* (351).

W *Pałubie* najbardziej widocznym elementem drugiej sceny jest, wedle logiki odsłonięcia/zasłonięcia, tytuł. Funkcja tego słowa, które jest przezrzą, staje się imieniem, w końcu tytułem książki, od którego pochodzi kluczowa kategoria podmiotu (pierwiastek pałubiczny), pozostaje funkcją czystego *signifiant*. Pada z ust bohatera długo potem, jak wchodzi w użycie w wypowiedzi autora. Jest słowem przechodnim, znajduje się w ruchu swoistej dyseminacji, jego przekazywanie sobie z ust do ust łamie misternie wznoszone przez podmiot, Münchhausenowskie konstrukcje hierarchicznych poziomów. W symbolice przestrzennej charakteryzuje go ruch z dołu do góry, od chłopów do Pawełka („Pawełek zasłyszał wśród domowników i chłopów słowo «pałuba», 372), od

³⁹ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, [w:] *Polylogue*, Paris 1977, s. 33–34.

Pawełka do Strumińskiego („Patrz na ten martwy manekin [tu przypomniało mu się słowo Pawełka], na tę pałubę za tym szkłem”, 303), od Strumińskiego do autora, od autora do słowników (Linde), jakby od natury do kultury.

Mamy wreszcie w *Pałubie* dokładną rekonstrukcję losów słowa i jego zmiennych znaczeń, wśród których jest, cytowana z Lindego „zasłona”. Jest też, ostatecznie, jakiś „moment akustyczny” w „ordynarnym” i „dzikim” brzmieniu, wspomniany niejasno przez autora („Czy i o ile odegrał tu rolę moment akustyczny, to ocenić niezmiernie trudno. Przypuszczam, że Pawełek z początku nie wyczuł ordynarnego lub raczej dzikiego brzmienia zawartego w samogłoskach «a» i «u», ale je przeczuł – choćby pod wpływem tonu, w jakim je usłyszał wymówione”, 372).

Mamy na koniec dziwne wyznanie autora, według którego słowo „Pałuba” stanowi wraz z imieniem Angelika ośrodek krystalizacyjny powieści, a więc i ślad innej *Pałuby*, „tej, która gdzieś tam napisana całkiem inaczej spoczywa w mojej głowie” (474).

Że fabuła *Pałuby* [...] właściwie nie bardzo się nadawała do demonstrowania na niej tych prawd, które już od dawna gromadziłem, to poznałem za późno – gdy już pewna część owej fabuły nasiąknęła ideą pałubiczną, gdy oba imiona: Angelika i Pałuba, w brzmieniu biegunowo od siebie różne, stały mi się niemal symbolem dwóch form pojmowania rzeczywistości, gdy tedy *Pałuba* zaczęła już mieć historię, od której sympatii mojej oderwać nie mogłem” (470).

Powieść należy do „wykładu” autora, który tamtą „intymną *Pałubę*”, „drugą część”, „o której wątpi, czy ją kto rozumie, mówi obrócony do ściany, czasem mruczając pod nosem (474).

Logika „Pałuby” – logika słowa – jest zatem logiką *signifiant*, którą bodaj czy nie najlepiej charakteryzuje to – niby przypadkowe – spotkanie (*tyche*) ze słowem „fabuła” („fabuła *Pałuby*”), ujawniające, że *Pałuba* jest anagramem fabuły. Że, wbrew niestrudzonej dekonstrukcji polegającej na przepisywaniu wciąż od nowa raz opowiedzianej historii, wysuwa się ona uporczywie na pierwszy plan, dekonstruując retrospektywnie, wymazując, wyzerowując nieskończone zabiegi swojego „autora”.

Od *Pałuby* do *Ferdydurke* biegnie ewolucja prozy XX wieku, której „podmiot, określony za pomocą toposu komunikacji z innym, zaczyna ową komunikację *negować*, aby móc sformułować nowy układ. Będąc negatywem tego pierwszego, zwanego «naturalnym», ów nowy «język» nie jest już, w konsekwencji, komunikacyjny, ale, powiedzmy, transformacyjny, czyli *śmiercionośny* [*mortel*] zarówno dla «ja», co dla «innego»”⁴⁰.

⁴⁰ Tamże, s. 33.

Transgresja podmiotu, w imię której podejmuje się pracę nad mową prowadzi do paradoksu: im głębiej sięga praca nad mową, im szersze zarysowuje kręgi, tym bardziej mowa zaczyna być jej dyspozytariuszem, tym bardziej mowa zaczyna „pracować” sama: odsłaniając logikę znaczącego. Następuje transgresja podmiotu w przedmiot. W jakimś sensie funkcję dającą się wyobrazić granicy pełni owa kreseczka de Saussure’a, która dzieli *signifiant* od *signifié*.

CZĘŚĆ PIERWSZA

EROS

„Efebos”.

Karola Szymanowskiego próba symbolizacji homoseksualizmu

Wstęp

Habent sua fata libelli. W sześćdziesiątą rocznicę śmierci Szymanowskiego warto pomyśleć o nieobecności książki, która miałaby szansę stać się jedną z najgłośniejszych powieści dwudziestego wieku.

Gdyby rękopis nie spłonął w warszawskim mieszkaniu Iwaszkiewicza w 1939 r., gdyby, nie bacząc na „Mamę” i pretensje najmłodszej z sióstr kompozytora, wskazany przezeń wykonawca ostatniej woli („w dzień śmierci Katot mówił Stasi, abyś Ty uporządkował jego spuściznę literacką”¹) zajął się gorliwiej jej wypełnieniem. Wówczas może rękopis – pisze Teresa Chylińska – „nie zostałby [...] odłożony pośród wielu innych papierów w warszawskim mieszkaniu Iwaszkiewicza [...]? Może przetrwałby w trakcie opracowywania, rozłożony na biurku w bezpiecznym Stawisku?” (s. 120).

Czy rzeczywiście zaginiona powieść Karola Szymanowskiego, *Efebos*, mogłaby sprostać podobnym oczekiwaniom? Trzeba brać pod uwagę stale rosnącą międzynarodową sławę kompozytora i zainteresowanie wszystkim, co się wiąże z jego postacią². Sam Szymanowski, jeszcze w trakcie pracy nad powieścią, zajmował wobec niej ambiwalentną postawę. Raz pisał, że „Cała ta idea powieści – to jakaś próba ucieczki od realnego życia w fan-

¹ K. Szymanowski, *Pisma*, tom 2, *Pisma Literackie*, zebrała i opracowała T. Chylińska, przedm. J. Błoński, PWM 1989, s. 119. Stąd wszystkie cytaty. *Sympozjon* w przekładzie Olgi Brody.

² Wspomina o *Efebosie* J. Smaczny, Szymanowski. „BBC Music Magazine” April 1996, s. 48–49.

tastyczne a odpowiednie dla mnie warunki – ale pomimo wszystko to jakiś boczny strumień, gdzie raczej żyję głową niż właściwą artystyczną emocją”³. Innym razem, że „jeżeli za co zasługuję na pomnik (od współwyznawców oczywiście), to za tę szczerą i śmiałą apologię...”⁴. Równie ambiwalentna jest pod tym względem zachowana przedmowa do powieści, gdzie z jednej strony odmawia się jej doskonałości „dzieła sztuki”, powołując się na okoliczności powstania i „tendencyjność” zamysłu, charakteryzującą „dzieło wypowiadające świadomie walkę pewnym kategoriom ogólnie uznanych «idei», a będące rzecznikiem i obrońcą innych” (s. 125), ale z drugiej strony mówi się o „tak skomplikowanym pod względem formy i treści dziele jak *Efebos*” (s. 129).

Wiemy na pewno, że książka powstała w Elisawetgradzie, między rokiem 1917 a 1919, w dniach, „co wstrząsnęły światem”. „Otóż powstała ona istotnie «przypadkiem» niemal – była na razie pisana dla siebie, jako pociecha i słodkie wspomnienie przeszłości, dla zabicia czarem wywołanej w pamięci wizji Włoch czarnej otchłani nieskończonego szeregu dni, tygodni, i miesięcy wreszcie, spędzanych wśród najstraszniejszych okoliczności zewnętrznych” (s. 125). Wiemy, że Szymanowski pisał, bo nie mógł komponować muzyki, a więc pisanie zastępował niejako komponowanie. W *Sławie i chwale* Iwaszkiewicz sportretował Szymanowskiego z tamtej epoki, pod postacią Edgara, który pośród dramatycznych rozmów „leżał u siebie na łóżku i czytał”⁵. „– Wiesz, to wspaniała książka – wymienił rosyjskie nazwisko – o Sycylii...” (s. 106). To samo powtarza się we wspomnieniach Iwaszkiewicza: „Bez końca opowiadał mi o Sycylii, o wszystkim, co tam widział i co o niej wyczytał w licznych książkach o kulturze włoskiej, jakie zdołał w Elisawetgradzie zgromadzić. Na ową epokę przypada również moment, kiedy mnie zaznajomił z pierwszymi rozdziałami swojej powieści, do której podówczas przywiązywał dużą wagę”⁶. Jedna z postaci *Sławy i chwały* pyta wprost, tytułując Edgara „wujaszkiem”: „Jak wujaszek odgradza się od zdarzeń, które nas ze wszystkich stron osaczają? Jak wujaszek może nad trupem zabitego bandyty opowiadać o kwitających pomarańczach? Czy to siła, czy słabość wujaszka?” (s. 179). Znacz-

³ K. Szymanowski, *Z listów*, opr. T. Bronowicz-Chylińska, PWM 1958, s. 172.

⁴ Tamże, s. 175.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwała*, t. 1. Warszawa 1965, s. 106. Stąd dalsze cytaty.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1968, s. 181.

nie dalej pada odpowiedź, w której Edgar wyznaje: „Myślę, że ja komponuję także trochę przez eliminację. To znaczy komponowanie eliminuje z mego życia wszystkie inne sprawy, którym nie dałbym rady” (s. 220).

Ale tak utrwalona wizja swego rodzaju eskapizmu estetycznego załamuje się, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Szymanowski ucieka od jednej – wojennej i rewolucyjnej – aktualności, w inną – artystyczną – aktualność. Słusznie powiada Michał Głowiński, że:

W zaginionej powieści Szymanowskiego pojawia się obiegowy już niemal motyw, porównujący Chrystusa do Orfeusza. Motyw obiegowy, gdyż w dużej liczbie utworów Chrystus zestawiany jest bądź z Erosem, bądź z Dionizosem, bądź z Orfeuszem. [...] Chrystus przemieniony w Dionizosa, Orfeusza czy Erosa przestaje być już Bogiem samotnie cierpiącym za ludzi, staje się przewodnikiem zjednoczonej więzią religijną gromady, ginie dystans pomiędzy nim a jego wyznawcami. Albowiem tak bóstwo, jak jego czciciele są uczestnikami jednego wielkiego misterium. Misterium, które dokonywało się nie tylko niegdyś, w owych mitycznych czasach bezpośredniego kontaktu człowieka z Bogiem, ale realizuje się stale, także współcześnie⁷.

Reinterpretacja podstawowego tekstu kultury zachodniej, poprzez nałożenie Chrystusowi „maski Dionizosa” ma u Szymanowskiego całą dobudowaną historiozofię. Nadzwyczajnym zbiegiem okoliczności, kluczowy dla *Efebosa* rozdział *Sympozjon* zachował się w autorskim tłumaczeniu na język rosyjski, подарowanym Borysowi Kochno i odzyskanym dzięki staraniom Teresy Chylińskiej. Bez przestudiowania owych książek, czytanych przez autora w chwili powstawania powieści, trudno orzec, na ile Szymanowski kompiluje tutaj gotowe idee.

Mówiąc najkrócej, stawką, o jaką idzie w intelektualnej grze prowadzonej na zachowanych kartach *Sympozjonu z Efebosa* jest umieszczenie Chrystusa w tradycji greckiej, w opozycji do tradycji judejskiej. Jedna z postaci dialogu (Rellov) przytacza myśl z „pewnej wspaniałej rosyjskiej książki”: „Z Hellenami Bóg rozmawiał, Żydom nakazywał” i snuje wokół niej swoją interpretację.

Ten epigramat jest znacznie głębszy, niżby się to mogło wydawać. Rzecz w tym, że jedyną istotną siłą w stosunku do mas ludzkich jest przymus, etyka impératywna. Dzięki ślepemu posłuszeństwu Jehowie życie historyczne Żydów staje się niemal wiecznością. Dzięki filozoficznym rozmowom o «dobrem» i «złym» z «nieznanym Bogiem» (*Deus Ignotus*) Hellada zwiędła, jak najpiękniejszy z kwiatów. No i co wobec tego? Moralność jako dogmat czy etyka jako najwyższa mądrość? (s. 158–159).

⁷ M. G ł o w i ń s k i, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 29–30.

Dodajmy na marginesie, że podobnie interpretuje Szymanowski „kulturę państwa” Polski Zygmuntownskiej, widząc w niej urzeczywistnienie pewnego, historycznego ideału państwa, mającego swoje miejsce w ewolucji obok Aten Peryklesa, Rzymu Augusta, hiszpańsko-arabskiej kultury średniowiecza (s. 204–205). Upadek Aten, Rzymu, Polski nie może być argumentem zaprzeczającym ich meteorytowej doskonałości, którą się krytykuje z pozycji przetrwania. „Nie należy więc się pytać, dlaczego Polska upadła. Dojrzały owoc musi upaść. Zagadnienie istotne: dlaczego tak prędko dojrzał?” (s. 205). Przyrównując ideały społeczne do „najpiękniejszego z kwiatów” czy „dojrzałego owocu”, Szymanowski akcentuje, że ich zwiednięcie lub upadek nie stanowią unieważnienia owych ideałów z perspektywy historycznej. „Dionizyjski szal twórczego ducha”, który oznacza dla niego połączenie „szalonej radości życia” z „absolutną świadomością istnienia” (s. 204), należałoby więc interpretować jako zdolność do czegoś więcej niż trwanie, czegoś, co się trwaniu przeciwstawia tragicznym buntem, zdolnością przekraczania siebie, ekstazą. W duchu ekstatycznym interpretował dionizyjskość przywoływany w *Efebosie* Tadeusz Zieliński, który pisał, że celem kultu „była ekstaza jako taka, uczucie «wystąpienia» duszy poza granice ciała”⁸.

Opozycja kultur Żydów i Greków nabiera charakteru odwiecznego starcia woli trwania z dążeniem do ekstazy. Żydzi – powiada Szymanowski – nie rozstrzygnęli problemu dobra i zła – „po prostu rozcięli węzeł gordyjski, oddając się w niewolę Bogu! I za to Bóg ich «wybrał» i ofiarował im wieczność. I dał im mistyczne zadanie: burzyć, niszczyć nadludzkie wysiłki Prometeusza kradnących niebiański ogień, odważnie obserwujących wieczność i tajemnicę bytu, zbuntowanych przeciw nakazowi «ty musisz», ofiarnych bohaterów własnej woli, swojego «chcę»” (s. 159). Sens tej wypowiedzi zaciera się, jeśli nie uwzględnić jej podstawowego kontekstu, jakim jest Nietzscheańska interpretacja chrześcijaństwa (w *Antychryście*), pojętego jako deformacja idei Jezusa (Królestwo Boże tu i teraz, na ziemi: „Nie wiara, lecz czynienie, przede wszystkim nie czynienie wielu rzeczy, inne bycie...”⁹), za sprawą instytucjonalnego faryzeizmu Pawła – prawodawcy Kościoła. Słowem: opozycja Żydzi/Grecy równa się tu opozycji chrześcijaństwo/Grecy („i c h semickie chrześcijaństwo, czyli antyteza katolicyzmu”, s. 205).

⁸ T. Zieliński, *Dionizos w religii i poezji*, [w:] *Szkice antyczne*, wybór A. Biernacki, wstęp J. Parandowski, Kraków 1971, s. 114.

⁹ F. Nietzsche, *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości przedmowa i księga pierwsza*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 55.

W *Sympozjonie* Szymanowskiego kwestię kluczową, poświęconą rozumieniu Chrystusa, wypowiada jeden z dwóch protagonistów powieści Marek Korab, który odgaduje własną wizję Boga w epifanii „Jego Oblicza” z *Ostatniej wieczerzy* Leonarda. „Zrozumiałem, jak w najbliższym, wąskim kręgu Uczniów i wiernych – prostych, nieokrzesanych, naiwnych ludzi – niewolniczo, płasko i fałszywie tłumaczono Jego Słowa! Dopiero wtedy pojąłem, kim był On w rzeczywistości – On – Chrystus – Eros!” (s. 167). Chrystus-Eros kochał Boga „miłością zrodzoną z bezgranicznej wolności, z nienasyconego, głębokiego pragnienia Wieczności. / A bliźniego kochał tym tajemniczym, płomiennym żarem istnienia, nienasyconym pragnieniem zespolenia się z odwieczną, twórczą istotą świata” (s. 167).

Wspominając słynny esej Waltera Patera *Dionizy z Auxerre* pisze Szymanowski w liście do Iwaszkiewicza, iż „ta postać jest dla mnie jakimś wprost mistycznym symbolem różnych osobistych marzeń o życiu”. „Jest to zapewne dla Ciebie zrozumiałe, gdyż domyślasz się zapewne, jak się «mizogynicznie» na życie zapatruję. Piszę Ci o tym z zupełną swobodą i szczerością – gdyż lubię grać w otwarte karty, prosząc Cię jednak oczywiście, by ten ustęp listu pozostał Twoją wyłączną własnością”¹⁰. W *Efebosie* grecki Chrystus-Eros wyobraża, mówiąc słowami Szymanowskiego, „szczerą i śmiałą apologię”... miłości homoseksualnej. W zachowanej *Opowieści o cudzie świętego młodzienszka Inoka Porfirego-Ikonografa*, stanowiącej inny fragment powieści, znajdziemy poetycko zakrojoną apoteozę owej przebóstwionej miłości. Na zakończenie powieści – wspomina Iwaszkiewicz – „spotykają się, aby znaleźć wreszcie wspólną harmonię, szukający siebie i nie mogący odnaleźć się na bezdrożach życia współczesnego miłośnik i oblubieniec”, dwaj bohaterowie *Efebosa*. „Jak Platon, kończący swoją *Ucztę* sięgnięciem w zaświaty – tak Szymanowski przenosił miłość szczęśliwą tam, pomiędzy świątynie trwające w opuszczeniu, pomiędzy gaje oleandrowe i pasterzy... Tworzył jakąś nieeuklidesową geometrię miłości, widząc, że w tym Euklidesowym świecie nie da się ona zrealizować”¹¹.

Zdanie Iwaszkiewicza, zdanie jedyne czytelnika dzieła integralnego, pozostanie na zawsze w sprawie *Efebosa* słowem ostatnim. Ale przecież nie ostatecznym! Szczęśliwie – cudem – zachowane dwa duże fragmenty

¹⁰ K. Szymanowski, *Z listów*, s. 160–161.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 374–375.

powieści i garść notatek autora, z planem całości i wstępem, stanowią dostateczny materiał, który uzasadnia stawianie pytań i – ostrożne nadzieje na uzyskanie odpowiedzi.

Pisał Szymanowski w notatkach, w których wyobrażał sobie czytelnika *Efebosa*, że ów czytelnik mógłby autora posądzić o „znalezienie klucza do bram niewątpliwego szczęścia” (s. 202). Tymczasem książka powstała z braku, z takich uczuć, jak tęsknota, samotność, gorycz i zawód. Dlatego jej zamiarem nie jest, bo być nie może, wynalezienie „nieeuklidesowej geometrii miłości”, o jakiej pisał Iwaszkiewicz. Raczej próba usymbolizowania owej „tęsknoty ku nieosiągalnej miłości” (s. 202), której stają na drodze lęki, negowaniem Szymanowskiego jakoś utwierdzone, lęki czy człowiek „nie zechce uważać *l'h* [homoseksualizmu] za zbrodnię, grzech, występki czy wreszcie za jakąś potworną deformację, podobną do jakiegoś złośliwego guza” (s. 203).

„Co nie może być uchwyconym, przyciśniętym do serca, niechże będzie przynajmniej «nazwanym» – niechże mu będzie dane Imię. –” (s. 202).

Właśnie wokół tej problematyki „nazwania”, problematyki artykulacji krążyć będzie nasza lektura, której drobiazgowość niech usprawiedliwia to, że dysponuje ona wyłącznie ocalałymi z tekstu drobiazgami.

Sympozjon

We *Wstępie* Szymanowski pozostawia „główny ideowy motyw” bez komentarza, choć ze wskazaniem w nawiasie, że chodzi o „kwestię Miłości”, uznając, że w tym wypadku „tekst książki mówi sam za siebie” (s. 127), zaś dalej owe „ideowe założenia” wiąże z subiektywizmem światopoglądu autora, przydając temu „subiektywizmowi” miano „stygmatu” (s. 127). Identyfikacja, stygmatyzujący sens nadano „subiektywizmowi” także wewnątrz powieści w wielkiej dyskusji *Sympozjonu*.

Powiada Bissoli, że „efebowate skłonności [...] są [...] subiektywne”, żeby za chwilę jeszcze bardziej wyostrzyć swoją definicję tak osobliwie pojętej „subiektywności”, równając ją ze „zbożeniami danej nienormalnej jednostki” (s. 145). Tenże Bissoli, kilka stron dalej: „miłość jednopłciowa w zasadzie jest absurdem, zaprzeczeniem swej własnej istoty, słowem, czymś anormalnym” (s. 153).

Ślady owego stygmatu kładącego się na tym, co w powieści w końcu najważniejsze, wyczytujemy w szkicowanych parokrotnie wersjach *Wstępu*. „Słuchaj więc, czytelniku: w książce tej znajdziesz szczegółowo opowiedziane dzieje młodego «nienormalnego» – młodzieńca, w którym natura pokrzyżowała najistotniejsze instynkty” (s. 215). I ów gest stygmatyzacji homoseksualizmu podtrzymuje także w pewnym sensie współczesny komentator, pisząc, że w powieści wygłasza się: „Mądrości zbyt interesowne, aby je poważnie dyskutować...” (s. 12).

A przecież nie ulega wątpliwości, że wszelkie ucieczki od tematu w konteksty nie są w stanie zażegnać oczywistości niesłychanej prowokacji Szymanowskiego, który w innych szkicach do *Wstępu* mówi, że „ważył się na czyn bezprzykładny, jakim jest niewątpliwie niniejsza powieść” (s. 215). „Rzucić jaskrawe światło Prawdy”, „zagramy w otwarte karty”, „*Efebos* jest naprawdę rękawicą rzuconą w twarz opinii publicznej” (s. 215) – to są formuły, które wyraźnie wskazują epatowaną publiczność jako współadresata powieści. Jedną z wersji wstępu (*Od Autora*) zaczyna Szymanowski od tego, że przewiduje umieszczenie powieści „w szeregu książek sensacyjnych”, które opinia zalicza „do kategorii «dzieł» sprzedawanych z dyskretnym uśmiechem, ukradkiem, spod lady”, do kategorii „skandalu i owoców zakazanych” (s. 214). I mimo, że autor zapowiada podobnym oczekiwaniom czytelniczym „gorzki zawód”, przecież lokatę książki w obiegu pornograficznym traktuje jak zrzącenie losu, deklamując patetycznie, że jest „nieuniknionym a tragicznym udziałem *Efebosa*” (s. 214). „Takie jest bowiem przekleństwo ciężące od wielu już wieków nad zagadnieniem wypełniającym sobą kartki tej książki” (s. 214). Inaczej mówiąc, stygmatyzacja homoseksualizmu zostaje przeniesiona również na poświęconą mu literaturę, i tego „losu” autor nie może uniknąć, gdyż jest on „tragiczną” właściwością sytuacji, w jakiej się, podejmując swój temat, znalazł. Równocześnie przecież książka dedykowana jest niedwuznacznie homoseksualistom, przywołanym patetycznymi eufemizmami: „Wzgardzonym, Cierpiącym, Wydziedziczonym”, którym – powiada ukryty za kryptonimem autor – „Rzucam w serdecznym Upominku /Kwiat ów” (s. 124). Słychać tu oczywiście echo *Kwiatów zła*, choć Szymanowski dedykując swe dzieło współwyznawcom, nie podejmuje gestu Baudelaire’a, nie woła: „– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, mon frère*”, ale przeciwnie, ów gest Baudelaire’a rozcina jak gdyby na dwa równoległe gesty, rzucając „rękawicę w twarz opinii publicznej” a „kwiat” cieniem tych, którzy „spełnili już zabójczą Czarę Cykuty: /Na rozkaz Stugłowej Hydry: /MOTŁOCHU” (s. 124).

Ta podwójność, zarówno adresu, jak i języka, jest dla wypowiedzi Szymanowskiego cechą charakterystyczną, którą odnajdujemy także w ocalałych fragmentach powieści. Dotyczy to zasadniczej kwestii, która – aby się zarysować – musi wesprzeć się na tych dwóch podsuniętych w przedmowach do powieści kategoriach, przenikających zarazem głęboko w sam tekst (jeśli, oczywiście, wolno tak sądzić na tej podstawie, jaką dysponujemy). Chodzi właśnie o „subiektywizm” i „normalność” – pojęcia, których gra przenika nie tylko rozważania dotyczące homoseksualizmu, ale i te, dotyczące kwestii czysto artystycznych.

W zachowanych szkicach do rozdziału V Szymanowski, z zamysłem przypisania tych rozumowań Rellovowi, mówi o konwenansie, który „jest jakby cichą umową, kompromisem popytu i podaży w sztuce” (s. 133), bez którego jednak czyn twórczy sam w sobie „uderza w próżnię” (s. 134), co powoduje, że pewna nieistotna cecha jakiejś sztuki jest zarazem warunkiem jej istnienia. Tym jest kopiowanie natury w malarstwie, tym jest gama w muzyce, słowo w poezji. Podobnie jest z pewnym konwenansem, z pewną „teatralnością” w teatrze: „w przeciwnym razie bowiem otaczające nas życie stałoby się sceną, przez co teatr straciłby wszelką estetyczną wartość – stając się nie wyjątkiem, a normą” (s. 134). Choć przecież, z drugiej strony, „najgłębsze impulsy rodzą się w tych sferach wewnętrznego życia, gdzie nie ma mowy o zrealizowaniu ich natychmiast” (s. 135). Na przykład w muzyce: „impuls twórczy jako sam w sobie – jako zjawisko subiektywne psychicznie, da się pomyśleć nawet w sferze przypadkowych brzmień – nie udziela się natomiast audytorium i dlatego nie może być «sztuką»” (s. 136). Dzieła sztuki przeto, aby zaistnieć potrzebują tych cech, „które nie stanowiąc ich metafizycznej wartości – są jednak warunkiem koniecznym ich istnienia” (s. 135). „Bezwzględna wartość impulsów twórczych artysty istnieje oczywiście «sama w sobie», lecz nie poddaje się absolutnie stwierdzeniu, o ile nie projektuje na wrażliwość audytorium” (s. 136). Doprowadzając to rozumowanie do skrajności powie Szymanowski, że „publiczność jest właśnie owym instrumentem, na którym gra artysta” (s. 136). Nie ma zatem sztuki bez negocjacji między „subiektywizmem” impulsów twórczych, a „normą”, „normalnością”. „Dzieło sztuki jako zjawisko ściśle subiektywne nie istnieje” (s. 133), ale też istnieć przestaje, jeśli ulega pełnej „normalizacji”, jak w eksperymentach dźwiękowych futurystów, gdzie muzyka „tak by się mało różniła od otaczających nas szmerów, że przestałaby istnieć” (s. 134).

Rysuje się więc wyraźna paralelność kategorii „subiektywności” i „normalności”, jakimi się autor posługuje i wobec sztuki i wobec „ideowego motywu” powieści, jakim jest problemat miłości homoseksualnej. Miłość człowieka będzie zatem nazwana „bezgraniczną wolnością wyboru, opartą o jego subiektywne, indywidualne psychiczne i fizyczne cechy” (s. 223), ale zarazem pojawi się pokusa, żeby „cały obszar miłości [...] uznać integralnie za normalny lub nienormalny (z punktu widzenia natury)” (s. 223). Szkicowana przez dyskutantów *Symposiumu* ewolucja twórcza człowieka, który nauczył się wyglądać poza naturę, prowadzi do odrzucenia jej nakazów i kierowanego czysto subiektywnym impulsem wybierania: „wybierać, brać, co najcenniejsze, a zwłaszcza co najpiękniejsze” (s. 223). W tym kontekście możliwa jest formuła paradoksalna, która się w swej paradoksalności niejako dezawuuje tautologicznym nawróceniem słowa „prawdziwy”: „Wówczas to narodziła się miłość «nienormalna», a prawdziwie mówiąc «miłość prawdziwa»” (s. 223). Bo człowiekowi w subiektywnym wyborze nic nie powinno stawać na przeszkodzie, „oprócz jego własnych instynktów i pojęć o prawdzie, pięknie i dobru” (s. 223). Paradoks „prawdziwej” miłości prowadzi do kolejnego paradoksu, zgodnie z którym tylko nienormalna miłość jest miłością normalną. Tylko zatem subiektywność miałaby być normalnością. Ale wówczas – przypomnijmy rozumowanie poświęcone sztukom – subiektywność stawałaby się nie wyjątkiem, ale normą, przez co zmierzałaby do samounicestwienia. Subiektywność potrzebuje zatem, aby się utrzymać, tej innej normalności, normalności, którą narzuca natura, lub motłoch. Będąc zróżnicowaniem absolutnym potrzebuje innej różnicy. Skrystalizowane w wyniku ewolucji prawo absolutnej różnicy, prawo wyboru musi więc przywoływać „pierwsze prawo miłości w przyrodzie”, którym jest „różnica płci” (s. 155). Przywoływać to prawo w owej narracji, która jest opowieścią o ewolucji od różnicy rodzajów (płci) do różnicy między indywiduami (subiektywnościami). Pocóżby inaczej homoseksualiści w powieści (a i sam Szymanowski w listach) potrzebowali samookreślenia poprzez – rzucając się w oczy – odwoływanie się do swego „mizoginizmu”?

Dlaczegoż zatem ten doskonały człowiek, jak często stwierdzałem, z takim uporem ignoruje kobietę, choćby najbardziej wartościową? (s. 155)

– pyta z heteroseksualnej perspektywy Bissoli.

I otrzymuje odpowiedź wskazującą na „odwieczną wrogość, organiczną różnicę, zupełną przeciwstawność celów i dążeń” (s. 157). Ta zasadni-

cza różnica rodzajów, różnica płci, zostaje jednak określona niejako przez symetryczne odwrócenie myślenia tak charakterystycznego dla „fallocentryzmu”. Tam mowa jest właściwie o jednej, męskiej płci, wobec której ta druga jest degradacją, definiowaną przez brak (fallusa). Tutaj, podobnie, wskazuje się na to, „do jakiego stopnia jest kobieta istotą płciową i jak trudno jej wymknąć się z zakłętego koła swego losu” (s. 156), czego rewersem jest określenie mężczyzn jako istot, które: „przenoszą [...] środek ciężkości na dziedziny bardziej uduchowione, uniezależniając je od wszechwładzy płci” (s. 158). Trzymając się symboliki fallicznej, trzeba by więc uznać, że u podłoża tego rozumowania znajduje się konsekwentne odwrócenie wektorów: jeżeli *libido* jest falliczne, a kobieta jest „istotą płciową”, to po freudowsku ujęte role kobiety i mężczyzny się odwracają.

Pierwotna różnica płci staje się zatem różnicą między kobietą jako istotą płciową i mężczyzną jako istotą ponad płcią. Kobiętę degraduje estetycznie, psychologicznie i etycznie jej całkowite podporządkowanie jednemu celowi, którym jest rozrodczość. Uderza brutalność z jaką dyskultanci Szymanowskiego odnoszą się do przejawów „macierzyńskiego utylitaryzmu” (s. 146), przyrównując piersi do „oślich uszu”, a kobietę ciężarną do „jucznego wielbłąda” (s. 146). W notatkach do powieści znajdziemy nawet *passus* o „potwornym brzuchu ciężarnej kobiety”, ale „brzuch w normalnym stanie” także u kobiety zdaje się „za szeroki, za wypukły, zdradzający ukrywające się we wnętrzu tajemnicze przyrządy nie służące bynajmniej indywidualnym celom organizmu” (s. 218). Zarazem budzące niewątpliwy lęk i odrazę macierzyństwo kobiety określa się jako „jej piękne, świetlane królestwo, w którym na wieki wieków pozostanie Władczynią” (s. 156).

W opozycji do kobiecego „królestwa” homoseksualizm przypisuje sobie macierzyństwo „symboliczne”. Dlatego imiona par wojowników, którzy z miłości popełnili bohaterskie czyny kryją w sobie „cudowny symbol”. „Symbol bohaterstwa rozkwitającego w miłości wolnej od pierwotnego obowiązku rodzenia dzieci. Nie rodząc dzieci, rodzi ona ideę – rodzi bohaterski czyn!” (s. 162). Także owo męskie „przeniesienie środka ciężkości” poza płć stanowi paralelę do kobiecego przeniesienia środka ciężkości na cele dyktowane przez płć, co widać w proporcjach kobiecego ciała, którego „wygięte ku środkowi nogi i łydki zdają się być obliczone na większy ciężar” (s. 218). W ten sposób „pierwotna różnica” zaczyna stopniowo ulegać zatarciu za sprawą „cudownych symboli” (s. 162). Na koniec owa tożsamość z macierzyństwem uwyrażnia się dzięki obfitym cyta-

cjom z *Ucztu* Platona o „poczęciu w pięknie” (s. 163), o „zapładnianiu duszy”, o „nasieniu” (s. 164).

Przypisana homoseksualnej miłości macierzyńskość symboliczna, o jakiej w dialogu Szymanowskiego mówi się na tle odwołań do Platona, zawierająca w sobie pewien wątek androgyniczny, łączy się poprzez ten właśnie wątek z mitem opowiedzianym w *Uczcie* przez Arystofanesa, mitem, w którym „każdy z nas jest jak kupon od biletu całego”¹². Po grecku ów, oddany tak przez Witwickiego, „kupon od biletu całego” to właśnie *symbolon*. Jak pisze Julia Kristeva, „greckie *symbolon* [...] odsyła oczywiście do tego przedmiotu rozciętego, którego połączone części służą tym, którzy je posiadają, za świadectwo dawnych związków między nimi lub ich rodzinami; ale oznacza też *znak, kontrakt, znaczenie* nie dające się odczytać bez drugiej połówki. Należałoby przez to rozumieć, że każda płeć jest «symbol-em» drugiej, jej dopełnieniem i jej podstawą, obdarzającą ją sensem”¹³.

Byłaby więc druga płeć dla homoseksualnej „deseksualizacji męskiego libido”¹⁴ ową normalnością, a mówiąc w kategoriach sztuki, w kategoriach wypowiedzi, owym konwenansem, bez których subiektywność nie może się uzewnętrznić, ową publicznością, owym instrumentem, na którym gra artysta. Mizoginizm okazywałby się tedy równoczesnym uznaniem przez zaprzeczenie tego, co w dialogu Szymanowskiego nazwane zostało wprost „królestwem Władczyni”. Dla homoseksualizmu w powieści mizoginizm byłby zarazem koniecznym warunkiem wypowiedzenia się.

To są właśnie – przypomnijmy – atrybuty przypisywane kobiecości przez bohaterów *Sympozjonu*: prawo płci, władza, etyka seksualna; kobieta ma jeden cel: „spotęgować swoją siłę przyciągania mężczyzn” i kierować nimi, czego ilustracją Cosima, która „była naprawdę genialnym reżyserem” (s. 157) kariery Wagnera. Aż nazbyt wyraźnie mizoginizm na kobietę przenosi wszelkie atrybuty władzy: prawo, zasady, potęgę, siłę, reżyserię, pozwalając zarazem na określenie homoseksualizmu jako nieograniczonej wolności.

Tymczasem, jeśli pamiętać przywoływanego przez Szymanowskiego *Fajdrosa*, ów moment zmagania, podporządkowania, moment władzy, nie

¹² P l a t o n, *Uczta. Dialog o miłości*, przekł. W. Witwicki, Lwów 1909, s. 75.

¹³ J. K r i s t e v a, *Éros maniaque. Éros sublime. De la sexualité masculine*, [w:] *Histoires d'amour*, Denoël 1983, s. 90.

¹⁴ Tamże, s. 97.

jest wcale obcy miłości homoseksualnej u Platona. Dowodzi tego figura dwukonnego zaprzęgu wyobrażająca rozgrywający się w duszy dramat pożądania, o jakim Platon mówi w *Fajdrosie*. Jeden z koni owego zaprzęgu – biały – jest dobry.

A drugi krzywy, gruby i lada jako związany; twardy ma kark, krótką szyję, nos do góry zadarty, czarną sierść, ogień w krwią nabiegłych oczach; buta i beczelność, to jego żywioł. Nie słyszy całkiem, bo ma kudły w uszach; ledwie że bicza i ościenia posłucha¹⁵.

Niewątpliwym podłożem seksualności męskiej – „homoseksualności” – jest dialektyka władcy i niewolnika, w której psychoanaliza odnajduje wątek sadomasochistyczny.

Jak mówi Kristeva, mając na myśli *Fajdrosa*, „dzikie obrazy duszy w tym miłosnym dialogu potwierdzają dług, jaki ideał ma wobec owej próby nieokiełznanych sił walczących o władzę nad innym”¹⁶. Aby tę falliczną dynamikę złagodzić, „aby miłość odseksualizować, i tym sposobem z owego dążenia do fallicznego zdominowania-uwiedzenia-zniewolenia [...] zachować wyłącznie logikę idealizacji” – powiada Kristeva – „trzeba było dopiero bogini, kobiety”¹⁷.

I Sokrates bowiem (zwłaszcza oglądany przez Alkibiadesa) może budzić podejrzenia, i on ulega niepokojom namiętności. Dlatego w *Uczcie* zastępuje go Diotima, ale nie po to – jak za Wilamowiczem powtarzał Witwicki – żeby, musztrując Sokratesa, dać okazję do wymiany kurtuazyjnych gestów między mężczyznami: „Wieszczka podobnie nim kręci, jak on przed chwilą wywijał Agatonem. To przeprosiny dla gospodarza”¹⁸. Ani nie po to, żeby posłużyć jako *porte parole* Platonowi. „Ta tajemnicza osoba, niby symbol wspólnych cech umysłowości Sokratesa i Platona, to dziwne indywiduum bez ciała”¹⁹ – pisze Witwicki, przechodząc do porządku dziennego nad faktem, że wśród męskich uczestników uczty Diotyma jest jednak tą jedyną kobietą.

„Czyż to nie archetyp władzy, sam Fallus, jeśli chcielibyśmy w końcu nadać mu konotację symboliczną? Diotima *jest* nim, owym Fallusem, nawet gdy go nie *ma*. Ona go przekazuje filozofowi, który powinien go posiadać, zdobyć i posługiwać się nim, aby podporządkowywać sobie lub

¹⁵ Platon, *Fajdros*, przekł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 83–84.

¹⁶ J. Kristeva, dz. cyt., s. 87.

¹⁷ Tamże, s. 92.

¹⁸ W. Witwicki, *Rozbiór dialogu*, [w:] Platon, *Uczta*, s. 148.

¹⁹ Tamże.

edukować²⁰. Platońska idealizacja Erosa potrzebuje, według Kristevej, kobiety, bogini uosabiającej archetyp władzy, matki fallicznej, na której mężczyzna mógłby wzorować swoje idealne Ja, przeglądając się w jej obrazie jak w lustrze. Na podstawie tego obrazu skonstruuje on – jako swój atrybut – macierzyństwo symboliczne.

Odbitka matki idealnej, ów obiekt wiedzy idealnej, ten obiekt idealnego wi(e)dzenia siebie (o sobie) pozwala mężczyźnie skonstruować swe idealne Ja. Wsparcie na Diotimach równie mocnych, co totalitarnych, idealne Ja mężczyzny opiera się z całą potęgą pustoszącym zakłóceniom, doprowadzającym do tego, że namiętności seksualne, homoseksualne stają się szkodliwe²¹.

Kristeva ma tu na myśli opisany przez Freuda mechanizm idealizacji, polegający na przeniesieniu pierwotnego narcyzmu, którym cieszyło się ja realne w dzieciństwie, na nowe ja idealne, co czyni człowiek nie chcąc się rzec raz doznanej przyjemności²².

Idealizacja przemienia erotyczny szal w Erosa wzniosłego (by posłużyć się tytułem eseju Kristevej), powodując, że teatrem namiętności staje się bez reszty dusza, że powstaje – jak to wyrażał Jacques Lacan kalam-burem sklejającym słowa *âme* i *amour* [‘dusza’ i ‘miłość’] – nowa jakość: *âmour*. Co oddaje staropolskie „miłość duszna”. Kristeva proponuje dla określenia Platońskiego erotyzmu, wobec ewidentnego anachronizmu XIX-wiecznego terminu „homoseksualizm”, określenie „*l'âmoosexuel*” (od *l'âme homosexuelle* – ‘dusza homoseksualna’), podkreślając, że chodzi o sytuację, gdy „identyfikacja miłosna protagonistów rozgrywa się w cieniu idealnego obrazu fallicznego”²³. Owym idealnym obrazem fallicznym pozostaje kobieta-matka, matka idealna, „sam Fallus”.

U Szymanowskiego macierzyństwo ujmowane jest ambiwalentnie. W *Sympozjonie* znajdziemy dokładne potwierdzenie owego fallicznego obrazu matki w słowach, które swoją apoteozą lokują się na antypodach sadystycznych wizji macierzyństwa, cytowanych wcześniej („potworny brzuch ciężarnej”, „juczny wielbłąd”, „ośle uszy”). Warto przytoczyć stosowny wywód w całości:

Czy zastanawiałeś się może kiedyś, dlaczego na przykład Michał Anioł, najbardziej niezależny (samodzielny) z ludzi, przy tym przez całe życie nie zwracający na kobiety najmniej-

²⁰ J. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 95.

²¹ Tamże, s. 97.

²² Z. F r e u d, *Próba wprowadzenia pojęcia narcyzmu*, przekł. M. Poręba, [w:] Z. Rosińska, *Freud*, Warszawa 1993.

²³ J. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 99.

szej uwagi – nagle niemal u progu śmierci – nawiązał tę dziwną przyjaźń z Wiktorią Colloną, o której ja osobiście myślę, że była niewątpliwie czcigodną, ale dość nudną starszą panią?

Zmęczony, wyczerpany długimi laty pełnymi trudu ponad siły i cierpienie – po raz pierwszy w życiu zwrócił się do kobiety po pocieszenie. Czegóż od niej oczekiwał? Miłości? – Oczywiście, że nie. Pragnął po prostu tego czego nie zaznał przez całe swoje tak bogate życie. Pragnął prawdziwej kobiecej dobroci i czułości, serdecznej, ofiarnej opieki – pragnął tego, czym obdaru nas z taką delikatnością i wzruszającą szczodrością macierzyństwo! (s. 155–156)

Inaczej niż obszary działania mężczyzny (artysty, filozofa, prawodawcy, działacza społecznego), macierzyństwo nie podlega ewolucji, stojąc poza czasem, od zawsze ziszczając się w doskonałej postaci: „kobieta była zawsze mniej lub bardziej idealną matką” (s. 156). Główna wartość kobiety jest „stała i niezmienna” (s. 156). Wszystko to istotnie spokrewnia ją z ideałem, który stał się jej „odbitką” i o którym mówi zacytowana przez Szymanowskiego Diotima:

Kto osiągnął to w szkole Erosa, obserwując kolejne stopnie piękna – ten znajduje się już u kresu drogi Miłości. I nagle widzi on Piękno samo w sobie, w samej swej istocie. [...] Widzi on Piękno wieczne, które nie rodzi się i nie umiera, nie rozwija się i nie więdnie (s. 164).

U Szymanowskiego po wybrzmieniu owych słów Diotimy, głos zabiera jeden z protagonistów, Marek Korab, by opowiedzieć się za równoczesnym praktykowaniem i homo- i „amoseksualizmu”, by więc zawiesić różnicę mozolnie konstruowaną w dialogach Platońskich.

Niechajże ciało też płonie namiętnością, skoro jest płomienne, niech wszakże płonie zgodnie ze swymi tajnymi prawami, a nie w myśl suchych nakazów jakiejś pseudomoralności. Niech płonie – byleby płonęła też i dusza (s. 165).

Jak widać, dyskurs ten przez cały czas wspiera się na tym samym przeciwstawieniu subiektywności i normalności, które bez trudu zidentyfikujemy w opozycji „tajnego prawa” do „pseudomoralności”. Przeciwnieństwo: subiektywność/normalność przedkłada autor *Efebosa* nad Platońską opozycję Erosa szalonego i wzniosłego. Cytując Platona, Szymanowski tak dobiera fragmenty mowy Diotimy, że pomija wszystkie wątki wskazujące bezpowrotność ruchu uwznioślenia Erosa, które warto może w tym miejscu zasignalizować. Mówi więc Diotima, że „kto od kochania chłopców zaczął”, gdy dostąpi oglądania piękna samego w sobie, nie zechce już powrócić do ziemskich rozkoszy: „Gdybyś je kiedy ujrzał, nie myślałbyś go porównywać z klejnotami, szatami, czy pięknymi chłopcami, ani z młodymi ludźmi”²⁴.

²⁴ Platon, *Uczta*, s. 109.

U Szymanowskiego zatem podporządkowanie dyskursu dialektyce subiektywności i normalności oznacza w końcu zawieszenie wyboru dla Platona zasadniczego, wyboru między dwiema stronami Erosa: „stroną opętania szaleństwem, bolesną, przekraczającą granice, z czarnymi mszami wstydliwych nocy i ciał znajdujących przyjemność w poniżeniu; i stroną nadludzkiego, jak powiada, «podniebnego» wysilenia duszy, co z tą samą falliczną dynamiką wyrwa się pokusie *posiadania*, aby dostąpić godności *wiedzy i bycia*”²⁵.

Suplement

O kierunku przesunięć interpretacyjnych *Sympozjonu* w stosunku do Platńskiej *Ucztę* najlepiej świadczy transpozycja wątku, który zamyka dialog. Chodzi o wydarzenia, jakie dzieją się od momentu wkroczenia na ucztę pijanego Alkibiadesa, wydarzenia, których suplementarność wobec wybrzmiewających słów Diotimy skrywa ich istotne znaczenie. Alkibiades wygłaszając pochwałę Sokratesa, zdradza pod wpływem wina skandaliczne szczegóły swych dawnych załotów do mędrca, który nie dał się wtedy pięknemu młodzieńcowi uwieść, zapatrzony w najwyższe dobro. Z kolei Sokrates interpretuje mowę Alkibiadesa, odsłaniając w niej nieświadome pożądanie skierowane do Agatona, zachowuje się więc jak psychoanalityk ujawniający zjawisko przeniesienia. Wątek ten doczekał się rozbudowanego komentarza na seminarium Jacquesa Lacana poświęconym przeniesieniu. „Sądźmy, że udało nam się uchwycić w samym scenariuszu tego, co się dzieje między Alkibiadesem i Sokratesem, ostatnie słowo Platona dotyczące natury miłości. Co zakłada, że przedstawiając to, co można nazwać jego myślą, Platon umyślnie pozostawił zagadkę – innymi słowy, że jego myśl nie została w pełni uwidoczniiona, wyłożona, rozwinięta w tym dialogu”²⁶.

Rzecz charakterystyczna: o ile w zakończeniu dialogu Platona, gdy, jak pisze Witwicki, „Sokratesowi zbrakło tchu”, wydarzenia zaczynają biec pod

²⁵ J. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 88–89.

²⁶ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1991, s. 200.

dyktando wkraczającego na scenę Alkibiadesa, to u Szymanowskiego dokładnie w tym samym „miejscu” dialogu, gdy wybrzmiewają te same słowa Diotimy, powtórzone za Sokratesem przez Rellova, na scenie powieściowej mamy także znaczące przemodelowanie.

Tamtą, Platońską zmianę tonu identyfikowano jako „drama satyrikon”, „intermezzo sceniczne”²⁷ i trzeba było dopiero Lacana, żeby dostrzec w tej scenie strukturę przeniesienia, która mówi o miłości za pomocą zagadki, zawierającej myśl w dialogu nie rozwiniętą.

Wcale nie będąc przedłużeniem, częścią zbędną, a więc do odrzucenia, owo wejście Alkibiadesa jest istotne. Bo jedynie w tej akcji, jaka się rozwija w dalszym ciągu między Alkibiadesem, Agatonem i Sokratesem, może zostać w sposób skuteczny oddana owa relacja strukturalna, w której możemy rozpoznać to, co – dzięki odkryciu nieświadomości i doświadczeniu psychoanalizy, zwłaszcza doświadczeniu przeniesienia – dozwolone było nam, dopiero nam, wyrazić w sposób dialektyczny²⁸.

W powieściowym *Sympozjonie* Szymanowskiego owo, jako się rzekło, znaczące przemodelowanie sceny też przekłada się na kategorie poetyki, lecz w miejsce „drama satyrikon” mamy tu do czynienia raczej z powrotem żywiołu... powieściowego.

Rellov zamilkł i patrzył w zamyśleniu na tańczące płomyki dopalających się już świec.

W pokoju nagle zrobiło się cicho. W tej pełnej zadumy, skupionej ciszy krążyły, rzekłbyś, bezdźwięczne, jak niewidzialne motyle, tajemnicze, ukryte myśli siedzących przy stole ludzi.

Ze stojącego pośrodku stołu wazonu z kwiatami opadły nagle z delikatnym szelestem niezliczone płatki przekwitłej już róży. Alo patrzył na te purpurowe plamy, podobne do kropli gorącej krwi na białym tle obrusu, a w uszach jego brzmiały słowa: «Ten to znajduje się u kresu drogi miłości...» (s. 164)

Że istotnie chodziło Szymanowskiemu w tym miejscu o rozpoczęcie nowej, wyodrębnionej w tekście, sekwencji świadczy najlepiej *Plan detaliczny*, w którym *Sympozjon* został ujęty następująco:

VIII. Sympozjon. Rozmowa o miłości w restauracji włoskiej

(Można zacząć o czymś innym)

Osoby: Hrabia, Francuz, Alo, kompozytor (wrażenie kompozytora na Alu), Rosjanin, malarz, ktoś «normalny». Wrażenie Ala po rozmowie! (s. 122)

Jak widać owo „wrażenie Ala” zostało tu nawet wyodrębnione wykrzyknikiem.

²⁷ Witwicki, dz. cyt., s. 152–153.

²⁸ L a c a n, dz. cyt., s. 149.

Alo Łowicki – niczym nowy Alkibiades, z którym łączy go nagłos imienia – staje się więc pod koniec *Sympozjonu* bohaterem prowadzącym. Dialog, który dotąd toczył się przed nami bez narracyjnego medium, będzie od-tąd odbierany z jego punktu widzenia. Zatem odpowiednikiem Platońskie-go podniesienia głosu (pijany Alkibiades „ryczał wolim głosem”²⁹) jest u Szy-manowskiego zawieszenie głosu, które powoduje, że zdarzeniami są tu nie akty mowy, ale spojrzenia. W spojrzeniu zawiera się konfrontacja Alo – Rel-lov, a więc konfrontacja postaci, które – mówiąc po lacanowsku – w „struk-turze” *Sympozjonu* stanowią paralelę do osób Alkibiadesa i Sokratesa.

Zresztą miłość Alkibiadesa do Sokratesa jest w dialogu Szymanowskie-go, by tak powiedzieć, paradygmatem miłości, skupiającym jak w soczewce wspomniany wyżej paradoks subiektywności/normalności. W trakcie dys-kusji Charles de Villers wymienia najokropniejsze kombinacje występku utrzymane w ramach heteroseksualności, których oczywiście Bissoli („ktoś «normalny»”) nie może uznać za „wzorce prawdziwej miłości” (s. 151), na co Francuz replikuje: „według ciebie są to «normalniejsze» rodzaje uczu-cia od tych, jakie żywił powiedzmy Alcybiades do Sokratesa” (s. 151). Tak-że Rellov nawiązuje do tego przykładu, gdy mówiąc o idealnym obiekcie miłości, pyta retorycznie:

Czyż istniał w całej Helladzie epoki Alcybiadesa człowiek bardziej zasługujący na miłość niż Sokrates?... (s. 155)

Warto przypomnieć, powołując się na zachowany *Plan detaliczny* po-wieści, że Rellov, który (jak się należy domyślać) kryje się w owym *Pla-nie* pod imieniem „Hrabiego”, odgrywa w historii Ala rolę szczególną, związaną z inicjacją duchową i erotyczną³⁰.

²⁹ Platon, *Uczta*, s. 111.

³⁰ W rozdziale VI *Rzym współczesny* mieściły się wydarzenia: „Zbliżenie z Alem (nie-zupełne). Ochłodzenie Hrabiego do Ala wskutek zbliżenia. Spotkanie Rosjanina, zaproszenie na kolację” (s. 122); w rozdziale VII *Café dei Cesari* była jakaś scena rywalizacji i zazdrości, której domyślamy się pod słowami: „Przy sąsiednim stoliku Hrabia, Francuz, kompozytor (podkreślić chłód Ala). Żal Ala, tęsknota do tamtych. Stosunek Rosjanina do Ala” (s. 122). Wiemy od Iwaszkiewicza, że Rosjanin zawiązuje intrygę między Alem i Ko-rabem. „Przedstawia Ala jako «pospolitego odbiorcę płatnej miłości»” – pisze T. Chyliń-ska (s. 115).

Z kolei następuje zachowany *Sympozjon*, po czym wypowiedzi Hrabiego i rozmowy z Hrabią towarzyszyć będą kontaktom Ala z Polakiem, którym nie może być nikt inny tyl-ko kompozytor, Marek Korab. Hrabia będzie przy decyzji Ala o wyjeździe na Sycylię, bę-dzie i na Sycylii, zanim dojdzie do ostatniego spotkania Ala z Markiem w Segeście.

Wysłuchany w wybrzmiewające frazy Diotimy, które płynęły z ust Rellova, Alo wspomina ich, obfitujące w następstwa spotkanie. Wówczas to, w czasie owej inicjacji, w chwili „najtragiczniejszej” jego życia, słowa Rellova spełniły funkcję terapeutyczną: „spłynęły w jego zbolełe serce jak cudotwórczy balsam” (s. 165). Charakterystyczne, że diagnoza kryzysu, o jakim się tu mówi, wypowiedziana została za pomocą metafory „straszego, pełnego bólu i wstydu lochu” (s. 165), z którego wydobywają bohater słowa nauczyciela, szeroko – jak pisze Szymanowski – otwierając drzwi owego lochu. Wspomnienie budzi w Alu przyływ „wiecznej, żywej wdzięczności” dla Rellova, kreowanego przezeń w myślach na człowieka „którego serce przebyło już wszystkie oczyszczające i hartujące ognie cierpienia i którego wzrok podążył już gdzieś ku górze, p o n a d życie...” (s. 165), a więc dokładnie na Sokratesa takiego, jakim go widzi Alkibiades. Następuje wymiana spojrzeń:

Spojrzał na Rellova – oczy ich spotkały się na moment. Stary przyjaciel wyczytał zapewne w spojrzeniu Ala wszystkie zatajone na dnie duszy myśli. Pochylił lekko głowę, jak gdyby śląc mu niemą odpowiedź. Na ustach pojawił się lekki, czuły uśmiech (s. 165).

Zapada mrok, pokój oświetla jedyna świeca, świta; słychać głos odzywającego się teraz Marka Koraba, na którego Alo przenosi spojrzenie. Długi monolog Marka zamyka się znów odbrzmiewającą echem ciszą.

Alo poczuł, jakby na mgnienie rozwarła się przed nim bezdenna przejrzysta głębia diamentowych wód. Mimo woli spojrzał na tego, co mówił przed chwilą. Zobaczył tonący w półmroku matowy blask jego czarnych oczu patrzących z zadumą w przestrzeń (s. 167).

W tym dramacie spojrzeń toczy się gra, której istotą, podobnie jak u Platona jest przeniesienie. Rellov, milcząco potakujący afektowi Ala, mógłby powiedzieć to, co Sokrates u Lacana. Tak przynajmniej wygląda sens wypowiedzi Sokratesa zinterpretowanej według „struktury” przeniesienia, którą Lacan dostrzegł w *Uczcie*:

Sokrates mówi Alkibiadesowi: – To, czego ostatecznie chcesz, to żebyś ty był przeze mnie kochany, a żeby Agaton był twoim obiektem³¹.

Rzeczywiście obiektem pożądania, ową trzecią osobą, z której nieświadomość podmiotu przenosi miłość na osobę grającą rolę psychoanalityka (czyli tu: Rellova), jest w dialogu Szymanowskiego Marek Korab. Lecz –

³¹ J. L a c a n, dz. cyt., s. 189.

odwrotnie niż u Platona, gdzie Alkibiades mówi, a Agaton milczy – u Szymanowskiego Alo milczy i patrzy, a mówi Marek.

Marek mówi i właściwie nie patrzy, jeśli „matowy blask jego czarnych oczu patrzących z zadumą w przestrzeń” (s. 167) zinterpretujemy jako brak odbicia, w podwójnym sensie: braku odbijającego się obrazu i braku odbijającego się spojrzenia Ala.

Inaczej rzecz ujmując: spojrzenie Marka ulega tutaj swoistemu przesunięciu, zostaje bowiem jako spojrzenie urzeczowione i – by tak powiedzieć – „zobiektywizowane”, przez co oderwane od lustrzanej gry wzajemnie odbijających się spojrzeń, z jaką mieliśmy do czynienia w relacji Alo – Rellov. Takie „zobiektywizowane” spojrzenie Lacan zalicza do serii przedmiotów *a*, czyli przedmiotów pożądania. „Obiekt *a* jest czymś od czego podmiot, aby się ukonstytuować, oddziela się jako od narządu. Ma wartość jako symbol braku, czyli fallusa, nie jako takiego, ale jako brakującego. [...] Dlatego właśnie oko może funkcjonować jako obiekt *a*, czyli na poziomie braku (- ϕ)”³². Symbole, których Lacan używa odnoszą do kastracji: „ ϕ ” oznacza wyobraźniowego fallusa, zaś „- ϕ ” (‘minus fi’) symbolizuje fallusa jako brakującego („ujemnego”), albo inaczej wyobraźniowy brak fallusa, czyli lęk kastracyjny. Reasumując: „spojrzenie, jako obiekt *a* może symbolizować ów centralny brak, wyrażony poprzez zjawisko kastracji”³³. Przywołuję tę Lacanowską teorię spojrzenia, żeby podeprzeć nią obserwację, iż spojrzenie Marka symbolizuje kastrację. Do tego spostrzeżenia wrócę później, na razie próbując uchwycić różne konteksty towarzyszące w *Sympozjonie* grze spojrzeń, konteksty jakie buduje metaforika przestrzenna.

Warto bardzo dokładnie przyjrzeć się temu momentowi w powieści kluczowemu, w którym „zawiazuje się” miłość będąca efektem przeniesienia. Przede wszystkim uderza tutaj paralelność doznania, jakie towarzyszy Alovi, doznania streszczonego w słowach: „poczuł, jakby na mgnienie rozwarła się przed nim bezdenne przejrzysta głębia diamentowych wód”, i tego, co Alo widzi w owym „zobiektywizowanym” spojrzeniu Marka, a co określono jako „tonący w półmroku matowy blask jego czarnych oczu”. Chodzi o doświadczenie głębi, bezdenności równoległe do wrażenia tonięcia, zatapiania się. Doświadczenie momentalne, w tekście ujęte

³² J. Lacan, *Le séminaire. Livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Texte établi par J.-A. Miller, Paris 1973, s. 119.

³³ Tamże, s. 87.

w ramy określeń czasowych: Alo doświadcza głębi „na mgnienie”, a gdy spostrzega tonący blask oczu Marka: „W tej chwili zgasła nagle ostatnia świeca”. Zarazem owe podobieństwa spina ze sobą jeszcze mocniej kontrast, lustrzane odwrócenie: Alo tonie w „przejrzystej głębi”, blask oczu Marka tonie „w półmroku”. Wiąże oba doznania nieświadomość Ala, łącznikiem między tymi obrazami jest zdanie: „Mimo woli spojrział na tego, co mówił przed chwilą”. Mnożąc owe zagadkowe paralele dodajmy jeszcze doznania Ala w sytuacji analogicznej sprzed paru chwil, gdy wybrzmiewały Platońskie cytaty Rellova. Tamto doświadczenie także było momentalne: „I nagle przed oczami wyrosły, jak tajemnicze widzenie, dzikie, pokryte śniegiem wąwozy i urwiska gór Koryntu” (s. 164–165). Zawierało w sobie także podobne doznanie głębi i przepaści, zwielokrotnione oksymoronicznym: „wyrosły [...] wąwozy i urwiska”. Tyle, że tamto wspomnienie przywołuje „najtragiczniejszą chwilę jego życia”, z której Alo został wyciągnięty przez Rellova, którego słowa mają moc „cudotwórczego balsamu”, powodując, że „szeroko otwały się drzwi strasznego, pełnego bólu i wstydu lochu” (s. 165).

Motywy przestrzenne: lochu, wąwozu, urwiska, bezdennej głębi, łączy wspólny mianownik: otworu, dziury. Bez trudu możemy tu zidentyfikować motyw, o jakim mówi psychoanaliza, a mianowicie fantazmat, który – jak pisze Kristeva – „zakorzenia ową skłonność amoseksualności do patologii (ale też wszelką depresję) na obrzeżach *dziury* («przepaści», jak mówi Gustav Aschenbach), jaką jest seks macierzyński adorowany i budzący wstręt”³⁴. Usytuowanie podmiotu wobec owej dziury, w którym ujawnia się cała ambiwalencja stosunku do niej, jest dwojakie: może oznaczać wydobywanie się z lochu, którego sprawcą jest Rellov, może oznaczać spadek z urwiska, jaki staje przed oczyma Ala, albo zagłębianie się, tonięcie skojarzone z Markiem. Widać więc, że na „miejsca” w strukturze przestrzeni metaforycznej nakładają się osoby i – w konsekwencji – także ich wypowiedzi.

Treścią tych wypowiedzi, należących do Rellova i Marka Koraba, jest to samo, czyli pochwała miłości, ale ich status komunikacyjny najwyraźniej się różni, dzięki przemodulowaniu gatunkowemu tej sceny, w której, jak to już mówiliśmy, nad dialogiem dominuje żywioł powieściowy. Dramat spojrzeń utwierdza tę różnicę monologów, z których jeden dokonuje

³⁴ J. Kristeva, dz. cyt., s. 102.

usymbolizowania miłości homoseksualnej, włączając ją w porządek komunikacji i kultury, drugi zaś czerpane z kultury wątki podporządkowuje światu własnej wyobraźni, drastycznie je deformując, sprowadzając do wymiarów fantazmatu. Bez trudu odnajdziemy tu kontrast kategorii normalności i subiektywności, fundujących cały *Sympozjon*.

Mówiąc najkrócej: Rellov zmierza, powtarzając słowa Platona, do normalizacji tego, co subiektywne, w sublimacji homoseksualizmu dopatrując się wcielenia samej idei miłości, Marek Korab natomiast subiektywizuje to, co uchodzi za normalność, reinterpretuje więc znane wątki religijne, czy mitologiczne, identyfikując wszystko z własnym homoseksualnym fantazmatem. Dlatego jego wyznania mają charakter niemal psychoanalityczny, opierają się bowiem przede wszystkim na wspomnieniach z dzieciństwa.

Wspomnienia z dzieciństwa

Pamiętam, dawno temu, w dzieciństwie, moja stara ciotka, która mnie wychowywała i którą bardzo kochałem, chodziła ze mną w czasie Wielkiego Postu o zmierzchu do Kościoła Marii Panny w Krakowie na jakieś dziwne bolesne nabożeństwo (s. 166).

W rosyjskim oryginale pewne szczegóły brzmią nieco inaczej, zamiast Kościoła Marii Panny, mamy „*Cerkov Bogomateri*”, zamiast „starej ciotki” jest „*tetka-starucha*” (s. 422), dzięki czemu wyraźniej wydobywa się figura, którą przekład gubi, figura macierzyńska. Matka jest w wypowiedzi Marka zastąpiona przez metonimie: „Kościół Matki Bożej” oraz „ciotka, która mnie wychowywała i którą bardzo kochałem” (w oryginale podkreślenie: „*kotoruju ja očeń, očeń ljubił*”). Te metonimie narzucają figurze macierzyńskiej charakter ambiwalentny, uwznioślając ją (*Bogomater*) i zarazem degradując (*tetka-starucha*).

W napisanym później opowiadaniu Ala (*Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfiego-Ikonografa*), które nie jest przecież niczym innym, jak wyobraźniową transpozycją jego przeżyć, także tych zaznaczonych wykrzyknikiem w streszczeniu *Sympozjonu*, odnajdziemy bez trudu podobne motywy, będące jak gdyby korektą, a zarazem interpretacją historii Marka. Już nie stara ciotka, ale matka wprowadza tam bohatera do świątyni („matka wprowadziła Eumedona w mroczne wnętrza”), świątyni

zbudowanej „na miejscu świętym bogini Matki Matron” (s. 176); mowa tu zawsze o „Bogarodzicy” (s. 169), „Bożej Rodzicielce” (s. 170), „Matce Bożej” (s. 171, 172).

Zdominowany przez figury macierzyńskie Marek Korab nie potrafi zidentyfikować się z figurami męskimi, czego żądają od niego nakazy Prawa. „Kazano mi odbywać rekolekcje i miłować Boga nade wszystko, a bliźniego swego jak siebie samego” (s. 166). Jednakże figura ojcowska ulega tutaj równoległej anihilacji: albo rozpluwając się w szarej pospolitości „bez twarzy”, z którą nie sposób się zidentyfikować, albo unosząc się na wyżynach abstrakcji, dla dziecka nieuchwytnych. Znamienna jest pomyłka polegająca na zastąpieniu jednej z trzech Osób Boskich przez inną: zamiana Boga Ojca na Ducha Świętego!

Bowiem „„bliźniego” wyobrażałem sobie wówczas zawsze jako jakiegoś obcego, obojętnego, szaro ubranego pana o nieznanej twarzy – za coś więc miałbym go kochać? «Boga» również nie znałem – wmawiano mi zawsze, iż jest on «Duchem», i nie mógł się jeszcze pomieścić w mym małym dziecięcym sercu (s. 166).

Na miejsce Ojca, na miejsce Innego, niezwykle istotne z punktu widzenia rozwoju dziecka, zostaje podstawiony Ukrzyżowany. Marek ulega zafascynowaniu widokiem Chrystusa ukrzyżowanego, nie postacią Bóstwa, ale jego konkretnym wizerunkiem. „Kochałem więc tylko ukrzyżowanego Chrystusa” (s. 166). Istotne jest, że owa figura spełnia warunek, któremu sprostać nie mógł ani Bóg, ani bliźni: posiada twarz („cudną i cierpiącą miał twarz”; „obrażał ku mnie swoje cierpiące oblicze”; s. 166).

Zreasumujmy schematycznie te przesunięcia i podstawienia: Prawo, które powinno być połączone z Imieniem Ojca zostaje przejęte przez figury macierzyńskie, identyfikacja z Ojcem została zastąpiona identyfikacją z Synem. Figura Syna powoduje zatarcie różnicy między Ojcem a bliźnim, czyli mówiąc językiem Lacana, między Wielkim Innym a innym z małej litery. Mieszając się z „bliźnim”, czyli lustrzanym odbiciem podmiotu, Ojciec znika, zaś Prawo i władza przechodzą na Matkę. Dalsze szczegóły dotyczące charakteru tej identyfikacji ukażą się za chwilę. W tym miejscu trzeba nam pewnego doprecyzowania terminologicznego.

Jako że mamy tutaj do czynienia z procesem idealizacji, możemy uznać rzeźbę Ukrzyżowanego za wzór budowanego przez Marka ideału ja. Ideał ja jest „introjekcją symboliczną”³⁵, która decyduje o pozycji, jaką zajmu-

³⁵ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*, s. 414.

je podmiot w relacjach wzajemności z innym podmiotem, czyli w relacjach opartych na wyobraźni. Posłuchajmy Lacana:

Ideał ja kieruje grą relacji, od której zależy wszelki stosunek do drugiego. A od tego stosunku do drugiego zależy mniej lub bardziej zadowalający charakter ustrukturywania wyobraźniowego. [...] Jakie jest moje pożądanie? Jakie jest moje położenie w ustrukturyowaniu wyobraźniowym? Owo położenie da się uchwycić tylko o tyle, o ile poza wyobraźnią, na poziomie planu symbolicznego, znajdzie się pewien przewodnik prawomocnej wymiany, która wcielić się może tylko w wymianę słowną między istotami ludzkimi. Ten przewodnik, kierujący podmiotem, to ideał ja³⁶.

Oczywiście, ten „przewodnik”, o którym mówi Lacan, należąc do planu symbolicznego, nie może być niczym innym tylko *signifiant*, pewnym gotowym, z kultury czerpanym znakiem. Takim znakiem jest figura Ukrzyżowanego, jaką Marek Korab spotyka w kościele. Ideał ja – powiada Freud – powstaje jako próba „zrekompensowania narcystycznej doskonałości swego dzieciństwa” w postaci „surogatu utraconego narcyzmu”, kiedy podmiot był własnym ideałem³⁷. Opisany proces idealizacji, w który możemy wglądać dzięki wspomnieniom Marka Koraba, tym się wyróżnia, że ów narcystyczny ideał bardzo mocno, powiedziałbym konstytutywnie łączy pewien rodzaj zachwyty z cierpieniem, w obrazie Chrystusa, wyglądającego „jakby dopiero przed chwilą skonał w okropnych męczarniach, tak cudną i cierpiącą miał twarz” (s. 166).

Jednakże najbardziej doniosłym momentem wyznań Marka jest kolejny krok: od narcystycznej adoracji Chrystusa w wizerunku Ukrzyżowanego do jego erotyzacji na fresku Leonarda, czyniącej z Niego przedmiot pożądania. W miejsce niewidzącej twarzy z krucyfiksu pojawi się oblicze Chrystusa z *Ostatniej wieczerzy* Leonarda, którego dominantą będzie spojrzenie: „wiele lat później, gdy byłem po raz pierwszy we Włoszech, w Brerze, ujrzałem i wreszcie odgadłem Jego Oblicze spoglądające na mnie ze smutkiem” (s. 166). W tym spojrzeniu Marek zobaczył: „nienasycone pragnienie [...], które świeciło nadziemskim blaskiem w nieodgadnionych oczach” (s. 167).

Spojrzenie, jak już o tym wspominaliśmy, ma w analizie Lacanowskiej wartość przedmiotu pożądania, czyli obiektu *a*. Żeby zrozumieć rolę przedmiotu pożądania, musimy w skrócie przypomnieć, na czym polega

³⁶ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 1: Les écrits techniques de Freud*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris 1975, s. 161–162.

³⁷ Z. F r e u d, dz. cyt., s. 168.

mechanizm pożądania. Co oznacza ta wielokrotnie powtarzana przez Lacana formuła, że pożądanie jest pożądaniem Innego?

Żeby to wyjaśnić, psychoanalityk na wzór opozycji znaczące/znaczone wprowadza przeciwstawienie: pożądające/pożądane i powiada, że miłość jest metaforą, gdyż polega na podstawieniu pożądającego w miejsce pożądanego. Tego chcemy: żeby Inny nas pożytał.

„Co to jest pożądane? To pożądające w innym – co się może zrealizować tylko wtedy, gdy sam podmiot zostanie uplasowany jako godny pożądania. Tego żąda w żądaniu miłości”³⁸. Jeśli miłość jest metaforą, to pożądanie jest metonimią: zastępuje pożądanie Innego niekończącą się serią podstawianych przedmiotów mających zaspokoić to pożądanie, których znamieniem jest cząstkowość (obiektów *a*). Przedmioty cząstkowe są w istocie fantazmatami mającymi zastąpić coś innego. Zatem obiekt *a* stanowi faktycznie „funkcjonalną obturację” pożądania (s. 449), którego cel wybiega poza wszelki obiekt, dążąc ku pożądaniu Innego. „Wewnątrz funkcji małe *a*, pozwalającej na gromadzenie różnego rodzaju możliwych przedmiotów, wciąganych w fantazmat, tkwi fallus” (s. 441). Fallus jest paradoksalnym punktem tej dialektyki pożądania, jest znakiem, a zatem unieobecnieniem tego, czego jest znakiem, w miejsce czego jest jako znak podstawiony, a zarazem owym obiektem, który zastępuje: „fallus jako znak pożądania manifestuje się jako obiekt pożądania, jako obiekt przyciągający pożądanie” (s. 307). Albo inaczej: ostateczny przedmiot pożądania, tożsamy z samym narzędziem pożądania, z fallusem, musi być przedmiotem brakującym, musi więc zostać sprowadzony do funkcji *signifiant*. „Chodzi o to, żeby tę rzeczywistą obecność zredukować, skruszyć, aby ją przeziścić w mechanizmie pożądania” (s. 304). I to tłumaczy obecność cząstkowego przedmiotu pożądania w miejscu fallusa jako *signifiant*. „Przedmiot jego braku, dla pożądania – cokolwiek by to nie było, i nawet w innym planie niż genitalność – musi, żeby można go było scharakteryzować jako przedmiot pożądania, a nie tej czy innej sfrustrowanej potrzeby, musi znaleźć się na tym samym miejscu symbolicznym, które zajmował sam instrument pożądania, fallus, czyli ten instrument jako sprowadzony do funkcji *signifiant*” (s. 345).

Wracając do historii Marka Koraba, powiemy, że spojrzenie, jako cząstkowy przedmiot pożądania (obiekt *a*), które przyciąga ku Obliczu Chry-

³⁸ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*, s. 415. Stąd dalsze cytaty zaznaczone numerem strony w nawiasie.

stusa z *Ostatniej wieczerzy*, zostaje nałożone na twarz Ukrzyżowanego z zamkniętymi oczami, twarz będącą dla bohatera znakiem jego ideału ja. Spojrzenie owo zidentyfikowane zostało przez Marka na fresku Leonarda, jako „prawdziwe Jego młodzieńcze Oblicze” (s. 167).

Kiedy następuje takie właśnie nałożenie się „w tym samym miejscu obiektu *a* jako takiego i owego symbolicznego oznakowania, zwanego ideałem ja”³⁹, mamy do czynienia z hipnotyczną fascynacją, co tłumaczy rolę, jaką w hipnozie odgrywa właśnie spojrzenie. Freud analizował ten moment w kategoriach zakochania się (*Verliebtheit*).

We wspomnieniach Marka Koraba ten moment nałożenia ideału ja, czyli obrazu Ukrzyżowanego, na obiekt *a*, cząstkowy przedmiot pożądania, czyli spojrzenie Chrystusa z obrazu Leonarda, został odnotowany z niezwykłą precyzją! Jest to moment, określony przez Marka jako „przerażający moment” (s. 166).

W ten sposób, pod działaniem hipnotycznego spojrzenia z fresku, działaniem polegającym na nałożeniu obiektu *a* na ideał ja, wyobrażenia Marka zmienia Ukrzyżowanego w Erosa. To podstawienie, zgodnie z metonimiczną naturą pożądania, otworzy cały łańcuch podstawień, dzięki którym „w miejscu” Chrystusa pojawi się Eros i wreszcie „Lidyjski Bóg”, czyli Dionizos.

Ten punkt, w którym objawia się Dionizos został w *Sympozjonie* wyraźnie oznaczony. Pretekstem do dialogu o miłości były bowiem u Szymanowskiego rozterki kompozytora Marka Koraba, jak urzeczywistnić na scenie postać Dionizosa w operze według *Bachantek* Eurypidesa. Teraz, na zakończenie, postać Dionizosa realizuje się w nowym, zaskakującym wcieleniu. W ten sposób dialog zatacza koło (o czym wspomina w epilogu De Villers).

Co według Szymanowskiego łączy Dionizosa z Chrystusem?

Pośrednio pomogą nam odpowiedzieć na to pytanie autorzy przezeń cytowani i przywoływani. Walter Pater w *Dionizym z Auxerre*:

Któż to jest? Niezawodnie, mimo wdzięk, [...] figura cierpiąca, wydana na mękę⁴⁰.

³⁹ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 303. „Zdefiniować hipnozę poprzez pomieszanie, w jednym punkcie, owego idealnego signifiant, którym oznakowuje się podmiot, z owym *a*, oto najpewniejsza definicja strukturalna, jaka została osiągnięta” (s. 304).

⁴⁰ W. P a t e r, *Wybór pism*, przeł. S. Lack, Lwów 1909, s. 112 i 124.

W *Studium o Dionizosie* Pater doszukuje się archaicznej genezy kultu w rytualnej uczcie. „Że święte niewiasty Dionizosa jadły w czasie mistycznego obrządku surowe mięso i piły krew, to jest fakt często wspominany; ten fakt, jak się zdaje, jest wspomnieniem rzeczywistej ofiary z pięknego chłopca umyślnie rozszarpanego na kawałki”⁴¹.

Wymieniony w ostatnich słowach *Wstępu do Efebosa* Tadeusz Zieliński komentując *Bachantki* Eurypidesa podaje alegoryczną wykładnię figury Dionizosa, rozumiejąc ją jako „zgodę” między przyrodą albo ludem (Geją) a kulturą (Zeusem). „«Orgia» dionizyjska było to wielkie święto pojednania między człowiekiem a Matką-ziemią, odkupienie jego odwiecznego wobec niej grzechu”⁴². Podkreślając kobiece otoczenie Dionizosa („nie bachant, ale bachantka stała się kapłanką Dioniza”), Zieliński ukazuje związek przyległości, jaki nawiązuje się między matką i bachantką:

wtenczas matka niczego dzieciom swym nie odmawiała: tyrsos bachantki posiadał moc cudotwórczą, dobywając dla niej, na życzenie, z łona Ziemi mleko, miód i wino. Ona też nadprzyrodzonej używała im potęgi: w stanie szału i uniesienia tkliwe ręce dziewic drzewa wyrwały z ziemi, rozdzierały na ćwierci krowy i byków, do ucieczki zmuszały mężczyzn uzbrojonych⁴³.

Cudotwórczy „tyrsos” bachantki jest niewątpliwie figurą falliczną, tak jak falliczną figurą jest sama bachantka, a także powiązana z nią, cały czas na zasadzie przyległości, matka. Matka falliczna. Właśnie ujawnienie fantazmatu matki fallicznej, a także jego ścisłego związku z reinterpretacją postaci Chrystusa w wyobraźni Marka, staje się możliwe dzięki utożsamieniu Chrystusa z Dionizosem. Inaczej mówiąc: ich utożsamienie jest aktem interpretacji w sensie psychoanalitycznym.

Nie miejsce tutaj na rozwijanie tego zagadnienia, powiedzmy więc tylko, trzymając się Lacana, że owa interpretacja stanowi przeciwieństwo postępowania hermeneutycznego, że nie zmierza od elementów znaczących do znaczeń, lecz w przeciwnym kierunku, za cel mając ujawnienie elementów *signifiant*. „Przychodzi tu ona na miejsce *s* [signifié], i odwraca relację, powodującą, że wszelkie *signifiant* skutkuje w mowie jako *signifié*. Ona skutkuje wyłonieniem pewnego nieprzekraczalnego *signifiant*”⁴⁴. Pod-

⁴¹ Tamże, s. 68.

⁴² T. Zieliński, dz. cyt., s. 115.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 278.

kreślmy, że rozróżnianie elementów *signifiant* i *signifié* odbywa się na poziomie znaków drugiego stopnia, znaków nadbudowanych nad elementarnymi znakami. W naszym przypadku interpretacja figury Chrystusa, jaką daje nałożenie na nią postaci Dionizosa, wraz ze wskazanymi przez Szymanowskiego kontekstami tej postaci (Pater i Zieliński), polega na wydobywaniu spod symbolicznego bogactwa tej figury pewnego nie dającego się przekroczyć w procesie sygnifikacji elementu *signifiant*. Tym elementem jest Chrystus z krucyfiksu – przypomnijmy jeszcze raz – „wyglądający tak, jakby dopiero przed chwilą skończył w okropnych męczarniach, tak cudną i cierpiącą miał twarz” (s. 166). Czyli twarz, na której patrzący dostrzega rozkosz pomieszaną z bólem. Podobne udosłownienie lektury dotyczy relacji między synem i matką.

Dionizos-Chrystus okazuje się w końcu figurą cierpienia, figurą męczeńską, odkupicielską, figurą młodzieńca rozszarpywanego przez święte niewiasty, składanego w ofierze Matce. Figurą kastracji. W dramacie dzieciństwa Marka brak postaci Ojca. Równocześnie widzimy drugą stronę dramatu: falliczną figurę macierzyńską, skrytą pod metonimią Kościoła Matki Bożej. Charakterystyczne, że wewnątrz tego kościoła we wspomnieniu chłopca zostało określone jako „głębia”:

Pamiętam głębokie, w półcieniu, czerwono-złociste gotyckie sklepienie z migoczącymi płomykami na ołtarzach i przed świętymi obrazami (s. 166).

We wspomnieniu działa cenzura, która obejmuje najsłynniejszy element kościoła Mariackiego, czyli *Ołtarz Mariacki* Wita Stwosza. Wspomnienia mówią mgliście o „ołtarzach”, przypomnijmy zatem, że w centrum głównego ołtarza znajduje się u dołu: *Zaśnięcie Maryi*, a u góry jej *Wniebowzięcie*. To znaczące pominięcie kryje w sobie zatem elizję motywu macierzyńskiego.

Marek utwierdza swoją adorację matki-fallusa, utożsamiając się z fantazją kastracyjną, z której czyni sobie ideał ja, zapożyczając wzór z rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego. Chrystus jest więc w przypadku Marka ideałem ja homoseksualnym i wyraźnie masochistycznym. Ofiara kastracji polegałaby na oddaniu fallusa Matce, czego konsekwencją jest adoracja Matki fallicznej poprzez masochistyczne, „chorobliwe rozkosze ciała w całości przekształconego w zniszczony penis”⁴⁵.

⁴⁵ J. K r i s t e v a, dz.cyt., s. 102.

To nałożenie obrazów Chrystusa i Dionizosa ujawnia szaloną stronę Erosa. „Eros jest z istoty szalony. I jego uwielbienie dla władzy, niechby nawet idealizowanej, jego rozkosz falliczna, ma więc i drugą stronę: depresję, destrukcyjną delectację, ciągnącą przyjemność z rozpadu Ego, aż do rozpadu samego życia”⁴⁶. Jak pamiętamy, „dziura” macierzyńskiego seksu, zarazem adorowana i wzbudzająca wstręt staje się wyobraźniowym modelem, wyobraźniowym źródłem fantazmatów „przepaści”, lochu, głębi, czy otchłani w jakiej pograża się podmiot erotycznej obsesji. „Ból chrześcijański w dużej części ma swoje korzenie w owej skłonności duszy homoseksualnej – amoseksualności – by cierpieć męczeństwa, aby tym bardziej podtrzymać fantazmat, że istnieje jakaś władza, którą dopełnia jej masochistyczna odwrotność, czyniąc się bierną i «sfeminizowaną». Ten masochizm, o którym się mówi, że jest z istoty i pierwotnie kobiecy, jest poddaniem się Fallusowi, dobrze znanym amoseksualności, która gotowa jest na śmierć, aby zostać tą «prawdziwą» kobietą – bierną, wykastrowaną, nie falliczną – różną od matki”⁴⁷.

Moment zakochania się (*Verliebtheit*) Ala w Marku stanowi wierne powtórzenie tego, co przydarzyło się Markowi. Powiedzieliśmy wcześniej, że spojrzenie Marka symbolizuje kastrację, okazuje się, że także fantazmat, który przykuwa jego niewidome spojrzenie, ów wizerunek Dionizosa-Chrystusa, jest symbolem kastracji. Alo jako podmiot nieświadomości „rozpoznaje” w figurze Chrystusa-Erosa-Dionizosa własny, by tak rzec, kastracyjny ideał ja, a w „matowym blasku [...] czarnych oczu” Marka swój przedmiot pożądania (obiekt *a*) także symbolizujący kastrację, czyli fallus jako brakujący. Doznaje hipnotycznego uczucia: „jakby na mgnienie rozwarła się przed nim bezdenna przejrzysta głębia diamentowych wód” (s. 167). Oczywiście, owa „identyfikacja miłosna protagonistów rozgrywa się w cieniu idealnego obrazu fallicznego”, żeby przypomnieć słowa Kristevej już raz cytowane, czyli obrazu matki, uchwytnego w kontekstach figury Dionizosa, a we wspomnieniach Marka ukrytego w metonimii „kościółka Matki Bożej”. Ponieważ matka jest we wspomnieniach Marka postacią falliczną, ponieważ jest ona, jak to mówiła Kristeva, „samym fallusem”, a fallus musi pozostać w ukryciu, „zasłonięty”, przeto zostaje ona ukryta pod serią metonimii i metafor. Ukrycie, niedostępność fallusa, jego unieobecnienie, umożliwia z kolei pojawienie się częściowych przedmiotów pożądania (obiektów *a*).

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 101.

Drugi – uwznioślony i zarazem wysublimowany – biegun Erosa reprezentuje w *Sympozjonie* Rellov, który wykorzystuje ideał matki fallicznej do zbudowania na jego podobieństwo własnego idealnego ja (będącego, jak mówi Kristeva, „odbitką matki idealnej”), którego atrybutami są samowiedza i macierzyństwo „symboliczne”. Owo Ja idealne stanowi ochronę przed spustoszeniami Erosa maniackiego, także odwołując się do narcystycznych doświadczeń dziecięcej wszechmocy. Ja idealne jest więc projekcją wyobraźniową, podczas gdy, powtórzmy, ideał ja stanowi introjekcję symboliczną.

Alo pozostaje między nimi: idealnym ja Rellova, które wyciąga go z lochu, a ideałem ja Marka, który pociąga go ku „bezdennej przejrzystej głębi”.

Jak rozstrzygną się jego losy, wiemy tylko bardzo ogólnie: wiemy, że pójdzie za Markiem, urzeczywistniać fantazję, którą zapisuje we wspomnianym utworze literackim.

Opowieść o cudzie...

Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa jest utworem, który Alo napisał na Sycylii przed ponownym spotkaniem z Markiem, do czego utwór ów jest jak gdyby przygotowaniem. Obecność przetransponowanych wspomnień Marka w tym utworze już sugerowaliśmy. W istocie jest on dosyć skomplikowaną fantazją, dającą odpowiedź na to, co znamy z wyznań Marka Koraba w *Sympozjonie*. Ponieważ *Opowieść* odznacza się wyrazistą fabułą, spróbujmy najpierw ją streścić.

Brat Inok Porfiry, mistrz mozaik, twórca wielu wizerunków „straszliwej postaci” Christosa, zostaje wysłany pod opieką nawróconego Żyda, brata Symeona do Konstantynopola, gdzie ma przyozdobić nową świątynię imienia Zbawiciela, potem okazuje się, że w Konstantynopolu mnisi biorą tylko materiały, a ich celem jest świątynia Matki Bożej na Sycylii. W podróży Porfiry przypomina sobie dzieciństwo spędzone właśnie na Sycylii, gdzie pewien starzec zaprowadził go do groty Boga Miłości. Dotknięcie posagu owego Boga wywołuje łzy starca, któremu wtóruje szloch chłopca. Następnie starzec odprowadza go do matki. Nigdy potem chłopiec nie widział starca, ani nie odnalazł groty. Matka wprowadziła go do świątyni

i ukazuje mu Christosa jako Boga Miłości, na którego „straszliwej ikonie” chłopak szuka śladów uśmiechu tamtego Boga. Zostaje braciszkiem; w klasztorze obdarza go miłością inny braciszek – Aleksy.

Znów na Sycylii, nocą Inok Porfiry, skuszony przez „białe bezimienne widmo”, podąża za nim schodami w „otchłań” nad brzegiem morza na spotkanie ze zmartwychwstałym Bogiem Miłości, który mówi do niego niezrozumiałe słowa. Oszołomiony tymi słowami, po których spodziewa się zwierzenia tajemnic Boga, Porfiry czuje, że zbliża się do niego „najsłodsza z Tajemnic Bytu...” (s. 179).

Rankiem Porfiry zamyka się w świątyni i na sklepieniu układa wizerunek Boga Miłości tam, gdzie miał stworzyć jeszcze jeden obraz okrutnego Christosa. Naprzeciw drewnianego krucyfiksowi staje nagi Eros. Wieczorem Symeon w towarzystwie archidiacona, duchownych i straży wdziera się do świątyni, oskarża Porfirego o pakt z Szatanem, rozkazując mu na dowód odkryć mozaikę, którą Porfiry zasłania swoimi rozkrzyżowanymi ramionami. Wspiąwszy się na rusztowanie Symeon zadaje Porfiremu cios nożem w lewy bok, z rany uchodzi krew, ale ciało trwa w miejscu. Zdarza się cud: ręce Aniołów unoszą ciało ofiary, a jej wizerunek pozostaje na sklepieniu świątyni. Podobizna Porfirego ma oczy pełne „Wiedzy – Najgłębszej Tajemnicy, którą w chwili zgonu zwierzyły mu szeptem usta Ukrzyżowanego” (s. 186). Symeon wiesza się jak Judasz.

Szymanowski wpłótł w to opowiadanie bardzo wiele aluzji, odwołań, asocjacji, które zasługiwałyby na osobną analizę. Na przykład Symeon pochodzi z Tarsu i otacza kultem św. Pawła; pogańskie imię Inoka to Eumendon, więc imię syna Bakchusa i Ariadny. Starzec nazywa się jak mityczny fundator świątyni Dionizosa, Melanchtos.

Żeby właściwie uchwycić strukturę relacji w fabule, trzeba dookreślić znaczenie figur, którymi posługuje się w swoim opowiadaniu Alo.

Najpierw należy wspomnieć o wizerunku Christosa, w którego „obliczu stworzył Porfiry własny swój śmiertelny lęk i przerażenie” (s. 171). Narracja uporczywie powtarza, że chodzi o „własnymi rękami wywołane Widmo” (s. 171), straszliwe oczy, które „on sam magią swych rąk wy dobył z niebytu” (s. 174). Te oczy „wpatrują się badawczo” w głąb duszy, „śledzą nieubłagane” (s. 171) wszelkie drgnienia duszy Porfirego.

Także odtworzoną na sklepieniu postać Erosa odczuwa Porfiry jako „wcieloną tęsknotę swego serca” (s. 183). Jej rzeczywista zjawia się dwukrotnie: raz w miejscu tajemniczym: „tam, w cienistej grocie, u wejścia ukrytego w gąszczu dzikiego winogrodu, ostu i tamaryszków”

(s. 175); drugi raz w „otchłani”, kiedy zostaje zidentyfikowana jako powtórzenie pierwszej zjawy. „Porfiremu zdało się, iż zdarto mu nagle nieprzeniknioną zasłonę z oczu. Z przeraźliwą niechybną jasnością ujrzał przed sobą czarne wnętrze podziemnej pieczary [...]” (s. 179). Jak czytamy w retrospektywie narracyjnej: Eros został „wyswobodzony zaklęciem z mogilnej ciemni podziemnej pieczary” (s. 181), aby się „okazać” Porfiremu, jego sercu i oczom.

Przeciwstawienie tych dwóch wizerunków: Christosa i Erosa jest oparte na opozycji: śmierć/życie, skoro jeden wciela „lęk śmiertelny i przerażenie”, a drugi charakteryzowany jest jako obraz „uragający widmu śmierci i zgniliznie grobu, zwycięski, w wiecznie odradzającym się z nicości płomieniu Życia” (s. 181).

Losy tego obrazu Erosa są paradoksalne: Porfiry układa go z „nadludzkim mozołem” kalecząc ręce, z których „spływa kropla po kropli gorąca krew” (s. 181), świadom, że obraz jest „bluźnierczy” i „świętokradczy” (s. 183). Ukończywszy mozaikę Porfiry ofiarowuje ją w modlitwie, w której oddaje dzieło swych krwawych rąk, swoją ofiarę, Bóstwu, utożsamionemu teraz z matką: „wiem na pewno, że weźmiesz ją troskliwie i miękko, jak matka bierze niemowlę w miłujące swe ręce...” (s. 182). Charakterystyczne, że owym dzieckiem ofiarowanym matce ma być, jak to ujmuje Porfiry: „prawdziwy Twój wizerunek”, co oznacza uznanie fałszywości innych obrazów Bóstwa, wizerunek, o którym twórca mówi jak o tkaninie („Twój to wizerunek tkane krwawymi moimi rękami”, s. 182). Uderza zatem feminizacja zarówno Bóstwa („matka”), jak i modlącego się Porfirego („tkanie” jako odwieczny atrybut kobiecy).

Modlitwa skierowana jest równocześnie do Erosa i Ukrzyżowanego, jest bowiem zarazem ujętym w formę ofiarowania aktem ich utożsamienia. Ukrzyżowany z wiszącego w świątyni krucyfiks jest innym wcieleniem Christosa, z opuszczoną bezwładnie na piersi głową, kontrastuje z Bóstwem o srogim spojrzeniu i z wzniesioną ku górze ręką, które zawsze przedstawiał Porfiry. Składając ofiarę Porfiry jest blisko drewnianej rzeźby Ukrzyżowanego i patrzy z oddali na mozaikę sklepienia („zbliżył się do drewnianego krucyfiksa wiszącego na murze”, s. 181). Gdy słysząc dobijanie się do drzwi świątyni, Porfirego ogarnia tylko jedna myśl, streszczająca się w widzeniu „przeżartych jadem nienawiści oczu brata Symeona ślizgających się po boskim wizerunku młodzieńca” (s. 182–183). Ten moment jest momentem odsłonięcia prawdy życia, którą uświadamia sobie Porfiry „zmarłwałym z lęku sercem”. „Z nieubłaganą jasnością zarysowała się

w myśli naga, okrutna, plugawa prawda życia” (s. 182). Ów „ohydny, niesamowity obraz” Symeona patrzącego na Erosa, obraz, w którym odsłania się „plugawa prawda” życia, popycha Porfirego do gestu desperacji: wbiega na rusztowanie, by zasłonić swoim ciałem święty wizerunek, czyli by samemu stać się zasłoną, pod którą ukrywa się jego nowe dzieło, ofiarowane bóstwu jak dziecko matce, stanowiące zarazem prawdziwy wizerunek owej „matki”. Symeon, który widział wszystko „poprzez szczelinę w drzwiach”, wie, co jest za żywą zasłoną, wie, że znajduje się tam „po-stać młodzieńca” (s. 183), którą bierze za pozór, za złudę, skrywającą „plugawy obraz hańby, cuchnącą nagość szatana” (s. 183). W zaślepieniu niewiści utożsamia zasłaniającego i zasłanianego, nazywając także Porfirego „potępioną zjawą piękności” (s. 184). Cios Symeona wysącza tylko krew z postaci Porfirego, która nieporuszona trwa na miejscu, zamieniając się – cudem – w mozaikę. Gdy pada cios, Porfiry jest przy mozaice i wpatruje się w drewnianą rzeźbę, pod którą niedawno się modlił. „Ponad głowami osłupionego tłumu biegło jego spojrzenie ku wiszącemu na przeciwnym murze krzyżowi” (s. 184). Na mozaice Porfiry uwieczniony został „ze świetlistymi oczami” wypełniony wiedzą. Największą Tajemnicą, „którą w chwili zgonu zwierzyły mu szeptem usta Ukrzyżowanego” (s. 186).

W epilogu dowiadujemy się, że w czasie przebudowy świątyni mozaikę rozsypano:

z ułamków obrazu mozaikowego nigdy już, mimo prób i starań, nie udało się odtworzyć ponownie wizerunku świętego – co w wielu innych przypadkach bywało możliwe (s. 186).

Trzeba przyznać, że swoim niezwykłym nagromadzeniem motywów i ich transformacji owo opowiadanie, które wyszło spod pióra Ala Łowickiego, stanowi swoiste zsumowanie wszystkich analizowanych dotąd wątków.

W komentarzu do *Opowieści* Teresa Chylińska, trzymając się świadectwa Iwaszkiewicza, stwierdza, że ów utwór Ala jest dziełem „wyzwalającym go duchowo”, wyzwalającym „z udręk miłosnego cierpienia, upokorzenia i samotności” (s. 169). Jeśli tak jest istotnie, rodzi się zaraz podstawowe pytanie, jaki jest mechanizm tego działania terapeutycznego? Odpowiedź na tak postawione pytanie wcale nie wydaje się prosta.

Tekst wręcz prowokuje do skomplikowanego postępowania hermeneutycznego, które idąc krok za krokiem, rozwikłałoby zagadkę znaczenia wszystkich użytych w opowiadaniu figur. Jeśli posłużylibyśmy się wskazówką Julii Kristevej, która odwołując się do własnych doświadczeń tera-

peutycznych powiada, że „ci, co kochają tę samą pleć” ujawniają zdolność „skonstruowania fallusa dokładnie w miejscu kastracji, pograżenia się w dziurę dokładnie w miejscu władzy fallicznej, widzenia wyobraźniowego tam, gdzie jest symboliczne, i pragną wszędzie rzeczywistości”⁴⁸, to być może bez większego trudu udałoby się nam przyporządkować główne obrazy opowiadania.

Biały posąg Boga Miłości w grocie, naga postać Bóstwa w otchłani, mozaika, która umieszcza jego przedstawienie w świątyni imienia Matki Bożej – byłyby powtórzeniami tego jednego gestu „skonstruowania fallusa dokładnie w miejscu kastracji”. Eros jest tu wielokrotnie przywoływany jako, by użyć określenia Lacana, „rzeczywista obecność” pożądania, czyli jako fallus symbolizujący pożądanie (Φ): „stał nieruchomo przecudny, nagi młodzieniec” (s. 175), „wytrysła nagle radosna krynica ożywczych wód” (s. 179), „wynurzyła się jak rozkwitający wonny kwiat przecudna postać nagiego młodzieńca” (s. 181). Tak przedstawia się Eros Porfiremu, który postanawia ów wizerunek uwiecznić na „jaśniejszej cudem wyzwolenia bluźnierczej i świętokradczej ikonie” (s. 183), tymczasem to samo przedstawienie, ten sam falliczny wizerunek zamienia się w ustach oskarżyciela właśnie w „otchłań”. Tak nazywa ikonę Erosa ciskający przekleństwa Symeon, gdy oskarża Porfirego wobec archidiakona: „ujrzysz, ojcze, straszliwy obraz nieprawości, bezdenną otchłań czeluści piekielnych”; „ujrzysz otchłań grzechu” (s. 183).

Z kolei groźny wizerunek Christosa można by odczytać jako fantazję lękową dowodzącą przesunięcia ideału ja (Ukrzyżowany) na miejsce superego (właśnie Christos). Christos zajmuje więc miejsce Imienia Ojca, które zgodnie z odkryciami Lacana musi wskazać dziecku matka. U Szymanowskiego za pierwszym wejściem do świątyni matka „w nabożnym skupieniu wskazywała na świętych Pańskich”, po czym poleciła dziecku: „Uklękniij przed świętą ikoną Christosa, Pana naszego, Boga Żywego, Boga miłości i przebaczenia” (s. 176). Zwróćmy uwagę, że z kolei wcielające owe superego wizerunki, które wykonuje Porfiry, powstają w efekcie przestrzegania ścisłych reguł, czyli ścisłej symbolizacji:

Znał bowiem [...] korny sługa i cichy pracownik w Winnicy Pańskiej, odwieczne prawa i kanony kierujące natchnieniem twórców ikon świętych i kornie przed nimi chylił swą prześliczną głowę (s. 170).

⁴⁸ Tamże, s. 21.

Z takim wizerunkiem utożsamia się Symeon, kiedy woła do Porfirego: „padnij na twarz przed karzącą prawicą zemsty wzniesioną już oto nad twoją głową” (s. 184).

W ten sposób scena pierwotna, którą rysowały wspomnienia Marka Koraba, ulegałaby w opowiadaniu Ala istotnemu przekomponowaniu, to co tam nakładało się wywołując stan hipnotyczny, tutaj byłoby oddzielone i spolaryzowane. Na jednym biegunie już nie ideał ja, lecz superego, na drugim biegunie już nie częściowy przedmiot pożądania (obiekt *a*), lecz uobecniony fallus. Czyli pewna nad-symbolizacja („odwieczne prawa i kanony”) naprzeciw pewnego zdecydowanego deficytu symbolicznego. Trzeba nam znów odwołać się do Lacana, który mówi o funkcji fallusa jako symbolu (Φ) w przeciwieństwie do fallusa wyobraźniowego (ϕ).

Czyż wystawienie na światło dzienne fallusa, w jego rzeczywistej obecności, nie jest z natury rzeczy zatrzymaniem wszelkiego odesłania, jakie ma miejsce w łańcuchu znaczeń, i co więcej, spowodowaniem, że znaki wycofają się w nieokreślony cień pożądania? Nie ma znaku pewniejszego, pod warunkiem, że nie istnieje nic poza pożądaniem. Między tym signifiantem pożądania i każdym łańcuchem znaczącym, powstaje relacja *albo... albo...*⁴⁹.

A figura bohatera? Gdyby spróbować odczytać jego imię: Inok Porfiry-Ikonograf, okazałoby się, że w jakimś sensie powtarza ono dwubiegunową konstrukcję Christos/Eros, zawiera bowiem greckie słowa: „ikon” (‘obraz’) – powtórzone na zasadzie lustrzanego odwrócenia: Inok/Ikon – oraz „porphyros” (‘purpura’). Ikona określa to, co bohater otrzymał od kultury: „prawa i kanony kierujące natchnieniem twórców ikon świętych” (s. 170). Jednakże siła Porfirego-Ikonografa polega na odstępstwie od kanonu, nieznacznym, ale dostrzegalnym dla rywali, co pozwala im snuć oskarżenia, że „owe czarodziejskie ręce zdobyły swój kunszt za sprawą Księcia Ciemności” (s. 170). Ten stosunek do kanonu jest „zapisany” w odwróceniu liter imienia młodzieńca, dopiero przydomek określający jego „zawód” ikonografa „przywraca” temu imieniu ortografię.

To odstępstwo od kanonu określone zostało jako czynnik „słoneczny” związany z pochodzeniem chłopca („z jego szczupłych, żarliwych rąk spływało zda się niestrudzenie nieśmiertelne słońce jarzące się nad brzegami świętej rzeki Alf[eos]” (s. 170). Purpura, czyli dosłowne znaczenie drugiego imienia chłopca, jest właśnie elementem wiążącym imię Porfirego ze słońcem („słońce krwawo barwiło odwieczne marmury”, s. 175), a przede wszy-

⁴⁹ J. L a c a n, *Le Séminaire*. Livre 8: *Le transfert*, s. 286–287.

stkim ujawnia się w marzeniu bohatera, gdzie występuje obok jego imienia i razem z krzyżem. „W półśnie, w półjawnie stoi Inok Porfiry wsparty o potężny maszt, na szczycie którego powiewa purpurowa chorągiew Cezarów z uwieńczonym krzyżem w środku. Życie jego staje się nagle cudem, z dawna zapomnianym mitem, zaczarowaną baśnią” (s. 172, podkr. K. K.). Te sny na jawie wiążą się z procesem, który trudno określić jednym wyrazem, procesem polegającym na bezmyślnym, niekontrolowanym powtarzaniu słów modlitwy, które „usta szepcą uparcie” (s. 174), wywołując efekt odwrotny do celu modlitwy: zamiast przyzywać Bóstwo (Christosa), odsuwają lęk przed jego obecnością. Wówczas na miejsce jednej modlitwy, jednych słów, przychodzą inne słowa. A właściwie wracają inne słowa: łącznikiem między obydwoma tymi modlitwami jest przysłówek „uparcie”. „I milkną słowa żarliwych modłów, inne słowa wracają uparcie, niestrudzenie i zwolna poczynają świadczyć o ich ostatnim znaczeniu, jak ponownie odczytane runy...” (s. 174).

Ten wątek „baśni”, „mitu”, „run”, który w kolejności ich pojawiania się zbliża się wyraźnie do hieroglify („ponownie odczytane runy”), także zostaje powiązany z „purpurą” w scenie rzeczywistej obecności, gdy Eros szepcze niezrozumiałe słowa:

Łowił z nieukojoną tęsknotą lecące słowa, których nie zrozumiały jego uszy, a prawdziwe, niewątpliwe ich znaczenie ujmował jedynie najgłębszą tajemnicą swej istoty. [...] Słowa te okrzykiwały go weselnym, radosnym, trzepocącym się wieńcem motyli, poity go ciężkim uniesieniem purpurowego wina (s. 179, podkr. K. K.).

Z kolei, kiedy Porfiry ukończył swoją mozaikę Erosa i zwraca się do bóstwa ze słowami modlitwy, zachodzące słońce nadaje wizerunkowi purpurową barwę. „Tak leciały te słowa nieukoionej tęsknoty ku stopom młodzieńca, którego wizerunek płonął coraz silniejszą purpurą” (s. 182, podkr. K. K.).

„Purpura” spaja więc wszystkie te motywy: słońca, wina i krwi, jako figury falliczne: „Sнопromieni wpadał przez okno i po ił środek obrazu – Wizerunek Erosa – złudą rzeczywistego, tętniącego krwią życia” (s. 181, podkr. K. K.), sprawiając, że noszący jej imię – Porfiry – staje się figurą falliczną, przeglądającą się narcystycznie w owym wizerunku Erosa. Na to, że istotnie chodzi tu o motyw lustrzanego odbicia, wskazują wspólne rysopisy Porfirego i Erosa, w których stale powtarza się piękna, opuszczona na piersi głowa o czarnych, lśniących, opadających na ramiona włosach (s. 174, 175, 179, 181).

Warto jeszcze podkreślić paradoksalny charakter wątku „Najgłębszej Tajemnicy”, której zwierzenia oczekuje od Erosa Porfiry i zamiast której otrzy-

muje „uniesienie purpurowego wina”. Owa Tajemnica mieni się w tekście znaczeniami: od „najśłodszej z Tajemnic Bytu”, przez „tajemnicę śmierci”, którą także określają majuskuły jako „Wielką Tajemnicę” (s. 185), po Najgłębszą Tajemnicę, czyli Wiedzę, jaką Porfiry otrzymał od Ukrzyżowanego *in articulo mortis*. Tę Wiedzę odbijają „światliste oczy” jego cudownego wizerunku. Odbijają w świetle, w słodkim, srebrzącym się świetle księżyca.

Wszędzie zatem odnajdujemy tę samą ambiwalencję: tajemnicą jest równocześnie pożądanie-słońce i śmierć-księżyc, bohater jest równocześnie Ukrzyżowanym, gdy gestem „rozkrzyżowanych ramion” (s. 183) zasłania Erosa i samym Erosem, za którego bierze go Symeon, Eros z mozaiki jest zarazem ikoną prawdziwego Boga i „świętokradczą ikoną” przedstawiającą szatana. Podobną ambiwalencją odznacza się figura bezzębnego starca: Melanthios (Melanchtos) jest, by tak rzec, przyporządkowany „fallofanii” („zbliżył się do posagu i złożył wianek”, s. 175), Symeon – „falloklastii”, czyli po prostu kastracji („starczymi rękami zniszczę, pozrywam z murów świętych kłamne wizerunki”, s. 184).

Zarówno Christos, jak Eros są projekcjami braciszka Inoka Porfirego, który oscyluje między nimi, jako dwiema hierofaniami, dwoma runami, dwoma językami, dwiema ikonami, które raz nakłada na siebie, a raz sobie przeciwstawia. Inaczej mówiąc, Inok Porfiry jest na zmianę Christosem i Erosem.

Jeśli interpretacja, w znaczeniu nadanym analizie przez Lacana, polega, przypomnijmy, na znalezieniu „nieprzekraczalnego signifiant”, to zasadne jest pytanie, które z nagromadzonych w opowiadaniu Ala *signifiants* zasługiwałoby na podobne wyróżnienie? Odpowiedź jest, zdaje się, prosta: owym *signifiant* musi być niezawodnie to nakładanie się „wizerunków”, „obrazów”, czyli „ikon”: Christosa/ Ukrzyżowanego/ Porfirego/ Erosa, które zawiera się przede wszystkim w imieniu: Inok Porfiry Ikonograf.

Powtórzmy: Zamiast hipnotycznego nałożenia ideału ja i obiektu *a* ze wspomnień Marka, w opowiadaniu Ala mamy rozgraniczenie superego i fallusa. W tym rozgraniczeniu można by dopatrywać się znaczenia terapeutycznego, by tak powiedzieć, analitycznego, jakim odznacza się tekst Ala, skoro, jak mówi Lacan, psychoanaliza wyrosła z hipnozy, ale wykroczyła poza nią i „główną sprężyną działania analitycznego jest utrzymywanie dystansu między I oraz *a*”⁵⁰. Czyli między ideałem ja a obiektem

⁵⁰ J. L a c a n, *Le séminaire*. Livre 11: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s. 304.

pożądania. Równie istotne dla celów analitycznych jest odnalezienie owego miejsca, gdzie pojawić się muszą wszystkie przedmioty pożądania, czyli miejsca fallusa, któremu Lacan przypisuje „położenie centralne w naszym doświadczeniu”. Warto przytoczyć większy fragment jego dywagacji: „Nasza funkcja, nasza siła, nasz obowiązek jest pewny i do tego sprowadzają się wszelkie trudności – trzeba umieć zająć swoje miejsce, aby podmiot na pewno mógł oznaczyć tam brakujące *signifiant*. Przeto, na zasadzie antynomii, na zasadzie paradoksu, który jest właściwy naszej funkcji, wezwani jesteśmy właśnie na to samo miejsce, gdzie się nas spodziewają, jako tych, którzy wiedzą, by znaleźć się tam jako nic więcej, tylko owa rzeczywistość obecność, i dokładnie ze względu na to, że jest ona nieświadoma”⁵¹.

Wracając do powieści Szymanowskiego, powiedzielibyśmy, z pewnym przybliżeniem, że Alo Łowicki snuje na kanwie wspomnień Marka Koraba swoje opowiadanie i nadaje tym wspomnieniom interpretację, zajmując wobec nich jak gdyby pozycję analityczną. Owa pozycja, obrona, rzecz jasna, nieświadomie, polega na znalezieniu miejsca „rzeczywistej obecności”, miejsca fallusa (Φ), czyli miejsca symbolicznego deficytu, rodzącego nieskończony proces pożądania, zaspokajanego tylko pozornie dzięki fantazmatom przedmiotów cząstkowych. Jak pamiętamy, właśnie to miejsce fallusa było niemożliwe do wyartykułowania we wspomnieniach Marka, gdzie zastępowały je figury metonimiczne: albo brak fallusa, czyli kastracja, albo metonimie matki fallicznej.

Równocześnie, powiada Lacan, owo symboliczne miejsce fallusa, w którym potem muszą znaleźć się wszystkie przedmioty pożądania, owo miejsce jest „dokładnie miejscem martwego punktu, zajmowanego przez ojca, jako już martwego”⁵². Czyli punktu zajmowanego przez Imię Ojca, ustanawiające Prawo, które nie ma nic wspólnego z ojcem rzeczywistym. Czemu odpowiada pozycja superego. Jest to słynna Lacanowska metafora Imienia Ojca, które w wyniku procesu Edypa (kastracji) zajmuje miejsce Pożądania Matki, „spychając” to pożądanie na pozycję wypartego, w nieświadomość. Pożądanie matki to nic innego, tylko pożądanie niemowlęcia, żeby być jej fallusem. Lacan zamykał tę metaforę w stwierdzeniu, że znaczenie fallusa ewokuje w wyobraźni podmiotu metafora ojcowska:

Imię Ojca (Inny/Fallus).

⁵¹ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*, s. 315.

⁵² Tamże.

Także i to miejsce „martwego punktu”, miejsce Imienia Ojca („wszechpotężne widmo”, s. 176) zostaje oznaczone w opowiadaniu Ala, dokładnie tam, gdzie jest fallus. Czyli w odwróconej logice opowiadania tam, gdzie Inok Porfiry umieszcza fallusa: „na świętym miejscu, gdzie miała zawiśnąć ikona Pana Naszego” (s. 183).

Analizując wcześniej wspomnienia Marka Koraba odnotowaliśmy równoległe przesunięcia: Prawa z Imienia Ojca na figury macierzyńskie, identyfikacji z Ojcem na identyfikację z Synem, oraz zatarcie różnicy między Ojcem a bliźnim, czyli Innym a innym. Korzystając z Lacanowskiej metafory Imienia Ojca, moglibyśmy to przedstawić jako ewokowanie znaczenia fallusa w wyobraźni podmiotu przez metaforę synowską, czemu dokładnie odpowiada figura Chrystusa-Dionizosa, niosąca groźbę wyobraźniowego sklejenia się podmiotu z bliźnim we wspólnym pożądaniu, by być fallusem matki, budzącym na gruncie kastracji narcystyczne i masochistyczne jednocześnie pożądania homoseksualne. Syn zajmuje zarazem miejsce ideału ja i miejsce metafory ojcowskiej, i miejsce przedmiotu pożądania (jest to więc, jak mówiliśmy, Eros szalony):

Imię Syna (Inny/Fallus).

Jeszcze inne rozwiązanie metafory ojcowskiej proponował Rellov, czyniąc z niej metaforę macierzyńską („macierzyństwo duchowe”), co tłumaczy ambiwalencję matki w jego dyskursie oraz sublimację pożądania do macierzyńskiej opieki (przypomnijmy sobie rolę Diotimy):

Imię Matki (Inny/Fallus).

W opowiadaniu Ala Christos jest metonimią „Przenajświętszej Bogarodzicy – Mater Theu Hyperagia” (s. 169) – wspomnianej już w pierwszym zdaniu. Początek akcji to wymiana świątyni Zbawiciela, którą mają rzekomo zdobić mnisi, na świątynię Matki Bożej, która okazuje się ich prawdziwym celem. Matka wskazuje Porfiremu Christosa jako Boga miłości. Z figurą matki wymienia się, występująca na jej miejscu, figura starca Melanthiosa, wspomnienia o starcu „pieszczą jak matka” (s. 174), on też przytula dziecko „do suchej piersi” (s. 175), a w końcu zwraca je matce, wcześniej ukazując chłopcu Erosa jako Boga Miłości. W jakimś sensie figurą wymienną wobec matki jest także brat Symeon, który staje się opiekunem podróżujących mnichów. Symeon znajduje się wobec Erosa i Porfirego w położeniu, stanowiącym odwrócenie pozycji Melanthiosa. Tamten pokazywał Erosa Porfiremu, temu Porfiry nie chce Erosa pokazać, zasłaniając go w geście imitacji Ukrzyżowanego, na którego równocześnie powołuje się Symeon. Mit i baśń wiążą się z Melanthiosem, a z Symeo-

nem „plugawa prawda życia”. Akt zasłonięcia Erosa przez Porfirego-Ukrzyżowanego streszcza się słowami: „uchronić wcieloną tęsknotę swego serca od kalającego spojrzania” (s. 183).

Ta równoległość skłania do uznania podwójnej figury macierzyńskiej, której odpowiada podwójna figura synowska.

Matka	Syn	Matka	Syn
Imię Ojca	superego	ideał ja	ja idealne
Matka Boża	Christos	Melanthios	Eros
matka realna			

Z jednej strony Matka przyjmująca pozycję Imienia Ojca (Matka Boża i matka realna) i Syn zajmujący miejsce superego (Christos), z drugiej „Matka” jako ideał ja (Melanthios), czyli jak pamiętamy „introjekcja symboliczna”, która decyduje o późniejszych relacjach wzajemności między podmiotem a innym, oraz – z drugiej strony – Syn wcielony w fallus (Eros), służący podmiotowi za ja idealne. Pierwsza oś jest osią masochizmu, druga jest osią narcyzmu. „Zaspokojenie narcystyczne, rozwijające się w relacji do ja idealnego zależy od możliwości odniesienia się do owej pierwotnej kategorii symbolicznej”⁵³, jaką jest ideał ja. Takie odniesienie jest w opowiadaniu stale podtrzymywane poprzez wspomnienie inicjacji z udziałem Melanchtiosa, który wskazuje podmiotowi Erosa (scena w jaskini).

W obu wypadkach miejsce Syna jest wyobraźniowo zidentyfikowane z miejscem podmiotu, czyli bohatera opowiadania. Synowie to są właściwie, co tekst artykułuje wyraźnie, jego projekcje, a raczej projekcje jego imion: Inok – jest projektowany na ikonę Christosa, a Porfiry – na purpurę, czyli na fallus.

Ambiwalencja, nakładanie się wizerunków, bezustanna wymiana między matką a synem, którą rządzi prawo metonimii, ta jakaś niewyczerpana oscylacja kryje w sobie zasadniczy moment interpretacyjny, który pozwala precyzyjnie ulokować problematykę homoseksualną opowiadania Ala w fazie edypalnej, czyli wokół zjawiska kastracji.

Istotnie, w głównej perypetii fabuły opowiadania bez trudu można dostrzec nakładające się na siebie symbole kastracyjne. W tym sensie kastracyjnym symbolem jest zarówno „przekreślenie” wizerunku Erosa-fallusa w świątyni przez postać Porfirego, która przyjmuje kształt krzyża, jak i cios

⁵³ Tamże, s. 414.

zadany przez Symeona, jak wreszcie „cud”, polegający na wymianie „rzeczywistego” Porfirego na jego ikonę. Podobnie kastracyjny sens „daru” ma – tak właśnie ujęte – ofiarowanie wizerunku Erosa-fallusa Christosowi-Ukrzyżowanemu.

Natomiast mnożące się męskie metonimie i metafory Matki stanowią ciągłe próby wypełnienia symbolicznego miejsca ojca, w którym – żeby proces edypalny szczęśliwie dobiegł końca – powinien się pojawić ojciec rzeczywisty. Tymczasem w całym tekście słowo „ojciec” pojawia się tylko w jednej scenie – właśnie w scenie „kastracji”, kiedy rozwścieczony Symeon kilkakrotnie zwraca się do archidiakona słowami „ojcze świętobliwy” (s. 183). Rzecz jasna, choć samo miejsce ojca w topologii edypalnej, czy też sama „pozycja” ojca jest tutaj bezustannie obecna i bez przerwy aktualizowana, to jednak – co najjaskrawiej w tekście wskazuje los słowa „ojciec” – zawsze w grę wchodzi ojciec symboliczny, a nie rzeczywisty. Nieobecność rzeczywistego ojca pozostawia ślad na „normalnym” przebiegu tego procesu. Skorzystajmy znów z nauk Lacana:

O ile kastracja zasługuje istotnie na to, żeby ją wyróżnić osobną nazwą w historii podmiotu, to jest ona zawsze powiązana z odciskaniem się, z interwencją rzeczywistego ojca. Może być ona równie głęboko naznaczona i głęboko zachwiana poprzez nieobecność rzeczywistego ojca. Owa nietypowość, jeśli ma miejsce, wymaga w konsekwencji podstawienia pod ojca rzeczywistego czegoś innego, co jest głęboko nerwicujące⁵⁴.

W naszym wypadku podstawienie pod rzeczywistego ojca figur macierzyńskich lub synowskich powoduje nietypowe uformowanie się superego podmiotu (Christos), nigdy dostatecznie nie oderwanego od zajmującego w topologii analitycznej to samo „miejsce” fallusa macierzyńskiego (Eros), miejsce będące „dokładnie miejscem martwego punktu, zajmowanego przez ojca, jako już martwego”. Lacan nazywa to „odklejeniem procesu kastracji od integracji symbolicznej”⁵⁵, odklejeniem dokonany przez podmiot wobec deficytu rzeczywistego ojca.

Co to znaczy, że proces kastracji odkleja się od integracji symbolicznej? I jak pogodzić taką diagnozę dramatu kastracji w opowiadaniu Ala z obserwowanym przez nas na każdym kroku nadmiarem symbolizacji? Właśnie ów nadmiar jest pierwszym śladem niedostatku integracji symbo-

⁵⁴ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 4: La relation d'objet*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris 1994, s. 221.

⁵⁵ Tamże, s. 415.

licznej, o której mówi psychoanaliza! Gdyż integracja symboliczna oznacza, wraz z interwencją ojca, „trójkowe” uporządkowanie dotychczasowego dwójkowego, przededypalnego stosunku: matka-dziecko; trójkowe, a właściwie czwórkowe, jeśli brać pod uwagę obiekt, poprzez który dokonuje się owo uporządkowanie, czyli macierzyński fallus, jako element czwarty. Rezygnując z tego, żeby być fallusem matki, syn utożsamia się z ojcem, jako ten, który nie jest fallusem, ale go będzie mieć, bo go otrzyma od tego, który go ma, czyli od ojca. W ten sposób może się dokonać oderwanie dziecka od wyobraźniowej, wzajemnej, intersubiektywnej więzi z matką i może zarysować się struktura relacji symbolicznych. Na pierwszym ze swych seminariów Lacan przywołał przypadek opisany przez Melanię Klein, w którym do zarysowania się procesu edypalnego u dziecka pozostającego w absolutnej apatii wystarcza niezwykle prosta symbolizacja topologii edypalnej, wykorzystująca to, co jest pod ręką. Klein mówi do chłopca, trzymającego bezmyślnie w ręku zabawkę: „Dick mały pociąg, duży pociąg Tata-pociąg”, i dziecko zaczyna się bawić, wypowiadając z kolei słowo: „stacja”. „Moment kluczowy, w którym zarysowuje się sklejenie mowy z wyobraźnią podmiotu”⁵⁶. Na to analityczka odpowiada:

«Stacja to Mama. Dick wchodzić w Mamę». Co więc zrobiła Melania Klein? – nic innego, poza wprowadzeniem werbalizacji. Usymbolizowała relację istniejącą, relację jednej nazwanej istoty z inną. Nałożyła symbolizację mitu edypalnego, nazywając rzecz po imieniu. [...]

Dziecko usymbolizowało rzeczywistość wokół siebie, wychodząc od owej pulsującej komóreczki symbolizmu, którą dała mu Melania Klein.

Zakłócenie procesu symbolizacji, które w opowiadaniu Ala polega na zastępowaniu w miejscu ojca symbolicznego rzeczywistej postaci ojca przez oscylujące figury Matki i Syna, prowadzi do swoistego wycofania się, do regresji, do „zejścia owego trójkowego rytmu na plan wyobraźniowy”⁵⁷. Kastracja przebiega odklejona od symbolicznej identyfikacji z ojcem, która była jej zasadniczym celem. Teraz dziecko wystawione jest na „orgię wyobraźniową”: „może utożsamiać się z matką, utożsamiać się z fallusem, utożsamiać się z matką jako nosicielką fallusa, albo prezentować siebie jako nosiciela fallusa”⁵⁸. Ukształtowanie się homoseksualizmu przebiega poprzez regre-

⁵⁶ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 1: Les écrits techniques de Freud*, s. 100. Stąd następny cytat.

⁵⁷ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 4: La relation d'objet*, s. 157.

⁵⁸ Tamże, s. 230 i 224.

się do narcyzmu: utracony za sprawą kastracji fallus staje się obiektem pożądania, który zgodnie z zasadą projekcji narcystycznej przybiera w podmiocie postać swego rodzaju drugiego ja. Podmiot tedy utożsamia się z fallusem, którego kastracja go pozbawia, a zarazem szuka go u innego; „w homoseksualizmie męskim [...] chodzi cały czas o własny fallus podmiotu, choć, rzecz ciekawa, o własny jako poszukiwany u innego”⁵⁹.

Jedna rzecz dotycząca przebiegu kastracji musi być podkreślona: nigdy nie dotyczy ona rzeczywistego fallusa, ale wyobraźniowego, który z kolei podlega symbolizacji. Dlatego, przypominam, kastracja była zapisywana przez Lacana jako wyobraźniowy brak fallusa, czyli jako „minus fi” ($-\phi$). Fallus daje się uchwycić między tymi dwoma biegunami: wyobraźnią a symboliką: jeśli nie pojawi się najpierw jako obiekt wyobraźniowy (ϕ), tylko od razu jako obiekt symboliczny (Φ), co – przypomnijmy – określał Lacan jako „rzeczywistą obecność”, wówczas mamy do czynienia z momentem perwersyjnym, z momentem ujawnienia się instancji homoseksualnej. Fallus – znak pożądania i jego narzędzie – czyni z odbiorcy tego znaku także *signifiant* pożądania.

Signifiant ma po prostu przedstawiać coś komuś? Czy taka jest definicja znaku? Taka, ale nie tylko taka po prostu. Ostatnim razem dorzuciłem coś innego, jeśli chodzi o funkcję signifiant, mianowicie, że signifiant to nie po prostu nadanie znaku do kogoś, lecz w tym samym momencie działania mechanizmu znaczącego, instancji znaczącej, nadanie znaku komuś – spowodowanie, że ten ktoś, dla którego znak coś oznacza, przyswaja sobie ten znak, że ten ktoś sam też staje się signifiant.

I właśnie w tym momencie, który określam wyraziście jako perwersyjny, dotykamy palcem instancji fallusa. Fakt, że ukazujący się fallus skutkuje u podmiotu, któremu jest ukazany, erekcją fallusa, nie stanowi okoliczności, która odpowiadałaby w czymkolwiek jakiejś naturalnej konieczności.

To tutaj zaznacza się coś, co nazywamy, w sposób mniej czy bardziej pomieszany, instancją homoseksualną⁶⁰.

Jak pamiętamy, moment „rzeczywistej obecności” fallusa, powodując, „że znaki wycofują się w nieokreślony cień pożądania”, stanowi zarazem moment kryzysu symbolizacji. Dlatego Lacan uznając Freudowskiego Erosa, twierdzi, że perwersyjne zjednoczenie dwóch indywiduów w Erosie „nie może się nigdy zrealizować, prócz momentów nie podporządkowanych symbolice”⁶¹.

⁵⁹ Tamże, s. 194.

⁶⁰ J. L a c a n, *Le Séminaire. Livre 8: Le transfert*, s. 307.

⁶¹ J. L a c a n, *Le séminaire. Livre 4: La relation d'objet*, s. 85.

Otóż i treść opowiadania Ala Nowickiego, oto jego interpretacja podporządkowana nieprzekraczalnemu elementowi *signifiant*, zawierającemu się w podwójnym imieniu bohatera: Inoka Porfirego. Budując hieroglificzną fabułę Alo, a zarazem sam autor, Szymanowski, konstruuje misterną, precyzyjną diagnozę homoseksualizmu w jego odniesieniu do procesu symbolizacji, której obrazowym skrótem jest bezpowrotne rozsypanie mozaiki: „z ułamków obrazu mozaikowego nigdy już, pomimo prób i starań, nie udało się odtworzyć ponownie wizerunku świętego” (s. 186).

Ten pesymizm, wyzierający ze strzępków tekstu, który doczekał się tego samego losu, co cudowna mozaika z opowiadania Ala, słyszymy w słowach, w jakich Szymanowski podsumowuje swoją próbę symbolizacji homoseksualnego Erosa. Zacytujmy je na koniec:

Poezja i sztuka są po większej części tragiczną historią niesłyszanych wysiłków płomien-nych i namiętych dusz, na próżno poszukujących rozwiązania zagadki. Człowiek wykroczył poza miłość. Jego dusza poszukuje w niekończących się horyzontach wszechświata wzruszeń głębszych i wznioślejszych, harmonii trwalszych niż harmonia dwu ciał omdlewających, dyszących w zwierzęcej [?] ekstazie, której wspomnienie pierzcha w chwilę później z gorzkim uśmiechem zawodu (s. 202–203).

Od „Zmór” do „Motorów” Czy jest możliwa literatura erotyczna?

I. Dyskusja o *Zmorach*

1. „Kulturalny pogrom”

Zegadłowicz dyskutował z recenzentami powieści chętnie i często; broniąc dzieła, wyznaczał *Zmorom* rangę wysoką, ubolewał, że „dzięki metodom siedemnastowiecznym stała się książka, której przynależały w normalnych warunkach dysertacje literackie, pedagogiczne, medyczne, psychologiczne – kamieniem granicznym pomiędzy dawnymi a nowymi czasy”¹. Przecistawiając w ten sposób lekturze cenzurującej odbiór rozumiejący, autor uzasadniał tak szeroki i (przynajmniej w cytowanym wyliczeniu) ułożony głównie poza układem komunikacji literackiej adres tekstu, odwołując się do zamiaru, który zwalniał go od wszelkich podejrzeń.

Zmory – pisał – to jest druga część olbrzymiej koncepcji kronikarskiej, obliczonej na szereg tomów – i nic prócz autentyzmu przyrodniczego nie jest i nie może być motorem ich powstania².

Zamiar kronikarski miał tu uchylić zarzut poszukiwania rozgłosu lub chęci wywołania skandalu: kronika usuwając z pola widzenia swego sprawcę, działać miała jako czysty dokument. Przypadałaby mu zatem rola tekstu-przedmiotu analizy: pedagogicznej, psychologicznej, medycznej, co likwidowałoby możliwe napięcia dialogowe. Wyznaniom autora brakło przecież konsekwencji – w tej samej „antyrecenzji” motywowował atakowa-

¹ E. Zegadłowicz, *Słowa bez przydziału*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 13 (wśród wystąpień polemicznych autora *Zmór* wymienić warto jeszcze jego artykuły *Bezbożna młodzież i tęsknota Torquemadów*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 48; *Gruba Berta*, tamże, nr 50; *Do redakcji „Sygnałów”*, „Sygnały” 1938, nr 45).

² Tamże.

ne. w powieści nadużycia leksykalne przez odwołanie się do wewnętrznych praw spójności utworu literackiego jako „tzw. dzieła sztuki”.

Owe niekonsekwencje w strategii nadawania ujawniał krytycznie nastawiony Ignacy Fik: próbując uchwycić zamierzenie autorskie a zarazem – zgodną z wolą autora – przynależność gatunkową powieści, napotykał nieuniknione sprzeczności.

Jako dokument historyczny – pisał – miała książka dać nam obraz atmosfery i stosunków panujących w średniej szkole austriackiej przed wojną. Zegadłowicz nie stosuje jednak obiektywnego opisu czy reportażu, przeciwnie, na początku książki przypuszcza na szkołę wściekły atak. [...] otrzymujemy szereg luźnych karykatur i grotesek, zabawnych co prawda, ale całkowicie nieużytecznych jako argumenty czy dokumenty, nie wynikają bowiem z analizy socjalnej i interpretacji społecznej.³

W podobny sposób dały się zakwestionować próby odczytania *Zmór* jako powieści realistycznej, antyklerykalnej, politycznej, psychologicznej – a także – autobiograficznej.

W ostatecznym wyniku charakter książki jest nie określony. Czyż raczej nie lepiej by było napisać uczciwy pamiętnik? Wiedzielibyśmy przynajmniej, z czym mamy do czynienia i jakie stosować kryteria wartościowania treści. A może mielibyśmy polskiego Russa?⁴

Opinię Fika podzielali wszyscy, którzy *Zmory* odrzucali: kryterium gatunkowej jednorodności okazywało się także jednym z podstawowych składników krytyczno-literackiej oceny. Występując z pozycji „krytyka-estety” Konstanty Troczyński definiował *Zmory* jako „krypto-autobiografię”, jako „powieść wybitnie niezharmonizowaną, kwalifikując ją jako dopiero materiał do dzieła sztuki”⁵.

Zegadłowicz jako artysta jest antykonstrukcyjny – pisał Jan Emil Skiwski – jedyną dostępną mu formą jest narracja: jednokierunkowa, tocząca się jak kula śnieżna, bezkształtna, wybiegająca w bezkres⁶.

Znamienne, że większość diagnoz nieprzychylnych powstała w związku z kryterium, jakie stanowił przykładany do powieści wzorzec beletry-

³ I. F i k, *Zmory*, [w:] tenże *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 136–137.

⁴ Tamże, s. 138.

⁵ J. P., *Jeszcze jeden kulturalny pogrom Zegadłowicza „Zmór”*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 57.

⁶ J. E. S k i w s k i, „*Zmory*” trzeba załatwić, „Pion” 1935, nr 46.

styki psychologicznej, nigdy nie przytaczany wprost, funkcjonujący w tekście krytycznym na zasadzie presupozycji. Co ciekawsze, powieść Zegadłowicza nie spełniała również dla wielu krytyków wymogów autobiografii, która okazywała się w momencie publikacji *Zmór* wyraźnie określoną konwencją literacką. Jest to tym bardziej widoczne, gdy się zważy paradoksalność formułowanego zarzutu: jak bowiem udowodnić nieautobiograficzność tekstu? Odpowiadając na to pytanie wskazywano, że konstrukcja fabularna nie jest w powieści autonomiczna. Fabuła reprezentująca w komplecie podręcznikową wersję dojrzewania zdradzała, zdaniem recenzentów, autorską mistyfikację.

Autor – pisał recenzent «Gazety Polskiej» – naczytawszy się modnej dziś literatury pedagogicznej i seksologicznej, stworzył wobec niej schemat dojrzewania: jakiś wykres na pięknie pokratkowanym arkuszu, uwzględniając w nim bezkrytycznie wszystkie odchylenia, jakie współczesna psycho-pedagogika w dojrzewaniu młodzieży wynalazła.⁷

Fik sumienne rachował:

Mik ma ojca melancholika, matkę lesbijkę, babkę erotomankę, dziadka wariata, wujka alkoholika, ciotkę hermafrodytę, profesorów zboczeńców, kolegów idiotów, kochankę lunatyczkę i – reprezentuje nas? Czyż nie zbytek łaski?⁸

Zżymano się równie często na kontrast stylów w powieści.

Równoległość tych dwóch wizji: anielskiej i rynsztokowej jest źródłem efektów równie komicznych, jak obrzydliwych” – pisał Skiński⁹.

Fik mówił, że:

[...] przeplatanie epizodów pornograficznych wzniosłymi hymnami na cześć słońca, ziemi i poezji – robi wrażenie strojenia genitalii w fiołki.¹⁰

W takiej, nierzadko skrajnie negatywnej, ocenie powieści na plan pierwszy wysuwa się problematyka motywacji. Rozumiano ją nader rygorystycznie: swoista „strukturalność” gatunku sprowadzała się do motywowania regułami literackiej konstrukcji wszystkiego, co wchodzi w obręb powieści.

⁷ J. Wyszomirski, *Artyzm i spekulacja*, „Gazeta Polska” 1935, nr 305.

⁸ I. Fik, *Zmory...*, s. 141.

⁹ J. E. Skiński, „*Zmory*” trzeba załatwić...

¹⁰ I. Fik, *Zmory...*, s. 142.

Zakwestionowanie homogeniczności i jakiegokolwiek zasady strukturującej powieść nie było przecież celem samym w sobie – przygotowywało uzasadnienie interwencji. O interwencyjnym charakterze wystąpień nieprzychylnej części opinii krytycznej świadczą po trosze niektóre tytuły recenzji. „*Zmory*” trzeba załatwić (Skiwski), *Diagnoza „Zmor”* (Adam Grzymała-Siedlecki). Owa diagnoza sprowadzała się do zarzutu pornografii. W dyskusji o *Zmorach* krystalizowało się rozumienie pornografii oparte na koncepcji „porcji obsceniczych”¹¹. Rafał Blüth podsumowując rozgorzałe polemiki, wyciągał taki oto wniosek:

Cechą bowiem kardynalną pornografii jest to, że pewne zespoły treściowe czy obrazy pozostają w charakterystycznej izolacji od reszty tworzywa powieściowego.¹²

Wśród najbliższych pisarzowi kolegów-pornografów wymieniano najczęściej Joyce’a, Witkacego, Céline’a i D.H. Lawrence’a. Padające zarzuty były tym ostrzejsze, że w Zegadłowiczu dostrzeżono przewrotnego konwertytę.

Poeta ten – pisał Wyszymirski – liryczny, świątnikowy, i franciszkański dotychczas, a przeto niezbyt popularny i przez niektórych poczytywany za grafomana, postanowił ze świątka przeistoczyć się – czy ja wiem? – w Priapa [...] ¹³.

Ciekawe, że tak ostro postawiony zarzut – Skiwski mówił na przykład o „Niagarze pornografii” – znajduje zadziwiająco słabą i nieostrą argumentację. Karol Zawodziński¹⁴ wspomina co prawda o „brutalnych i jaskrawych scenach naturalistycznych”, ale zna je doskonale z twórczości choćby... Zapolskiej. Fik wymienia jako przykład „dokładny opis pierwszej erekcji”, Jerzy Borejsza – „opis szczegółowy aktów”¹⁵, dla nieprzychylnego przecież Grzymały-Siedleckiego wszystko sprowadzić się daje do „mody na «śmiałość fizjologiczną»”¹⁶. Te niegroźne w sumie argumenty nie kładą zdecydowanego nacisku na – nawet zupełnie pejoratywnie pojmowane – rewelatorstwo Zegadłowicza w dziedzinie

¹¹ J. Ziomek, *Obscenum, pornografia, środki przekazu*, [w:] *Společné funkce textův literackich i paraliterackich*, red. S. Zółkiewski, Wrocław 1974, s. 64.

¹² R. M. Blüth, „*Zmory*” i ich kariera społeczna. Uwagi w związku z polemiką literacką, „*Verbum*” 1935, nr 4, s. 846.

¹³ J. Wyszymirski, *Artyzm i spekulacja...*

¹⁴ K. W. Zawodziński, *Blaski i cienie polskiego realizmu powieściowego*, [w:] tenże *Opowieści o powieści*, Kraków 1963, s. 311.

¹⁵ J. Borejsza, *Obcy nurt*. „*Sygnaly*” 1938, nr 14.

¹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Diagnoza „Zmor”*, „*Kurier Warszawski*” 1935, nr 314.

powieściowej erotyki. Oskarżenia potrzebują, w perspektywie przyjmowanej definicji pornografii, precyzyjnego dowodu niespójności tekstu powieści. Zarzut pornografii daje się utrzymać tylko wówczas, gdy wykaże się, że istnieją elementy pozostające w „charakterystycznej izolacji od reszty tworzywa powieściowego”. Tłumaczy to znaczenie przywoływanych rozstrząsań o „strukturalności” i heterogenicznym charakterze składników powieści dla negatywnych ocen krytycznych. W związku z tym, jak zobaczymy, ten właśnie wątek rozważań będzie nieobojętny dla obrońców powieści.

Zabierając głos w dyskusji o pornograficzności *Zmór*, Tadeusz Sinko akcentował terminologiczne nieporozumienia. W przypadku *Zmór* – twierdził – nie napotykam problematyki pornograficznej, powieść charakteryzuje się raczej „obfitym słownikiem skatologicznym (*skor-skatos* oznacza ekskrementy)” i „ryperografią (*rypos* oznacza brud, nieczystość)”¹⁷. Tę samą opozycję terminologiczną ma na myśli Jerzy Ziomek, rozróżniając pojęcia pornografii i obsceniczności. Obsceniczność narusza istniejący w języku zakaz obyczajowy.

Obscenum – pisze Ziomek – jest pojęciem systemowym: obscenium istnieje o tyle, o ile istnieje «nie-obscenium». A więc: jeśli jakiś denotat posiada (co najmniej) dwie nazwy, z których jedna obdarzona jest z punktu widzenia funkcji emotywniej właściwością «nie-przyzwoitości», to druga jest nie tylko przyzwoita, ale szczególnie przyzwoita. Język nie może się obejść bez obsceniczności jako wartości ujemnej, bo to stwarza opozycję, dzięki której wystąpią wartości dodatnie. Obsceniczności nie można potępiać jako składnika paradygmatu – obsceniczność może być godna nagany w określonej konsytuacji.”¹⁸

Problematyka obsceniczności lokuje nas w centrum sporu między przeciwnikami a obrońcami *Zmór*. Powiedzieliśmy już, że Zegadłowiczowi odmówiono roli rewelatora w dziedzinie powieściowej erotyki.

Śmiałość – pisał Kazimierz Wyka – głównie leksykologiczna. Zegadłowicz nie zapomniał o żadnym z określeń funkcji płciowych czy narządów. Kiedy jednak dobrze zastanowić się nad tą stroną powieści, jaka początkowo wydaje się odkrywczą, i zapytać, co nowego dowiadujemy się z psychologii erotyzmu, rychło przekonujemy się, że ta odkrywczność głęboko nie sięga.¹⁹

Opinię publiczną reprezentował w dyskusji dr A. Ryniewicz:

¹⁷ T. Sinko, *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 43.

¹⁸ J. Ziomek, *Obscenum, pornografia, środki przekazu...*, s. 66.

¹⁹ K. Wyka, „Żywoć Mikołaja Srebrmpisanego”. „Zmory”, „Droga” 1935, nr 11, s. 1000.

Zegadłowicz nie tylko nie cofa się przed słowami ordynarnymi, plugawymi, ale znajduje w używaniu ich wyjątkową rozkosz, gromadzi je z zamiłowaniem smakosza i rozsypuje te cuchnące słowa po wszystkich rozdziałach swego pamiętnika.²⁰

„Słowa” stają się swoistą wizytówką powieści – sprawozdawca „Dziennika Poznańskiego” powołuje się na przypadek, kiedy to profesor Henryk Ułaszyn „ze *Zmorami*” spotkał się w księgarni i zraziły go, przejrane przełotnie, wyrazami obscenicznymi²¹.

Recenzentów uderzała zarówno obfitość, jak i kompletność słownictwa obscenicznego; pytano często:

[...] w jakim to, powiedzmy, artystycznym celu wymienia autor dziewięć nazw fallicznych lub siedem definicji «sypania z babą»²²

„Rewelacje” Zegadłowicza – pisano –

[...] polegają na zestawieniu wszystkich popularnych synonimów określających organa płciowe²³

Oczywista, że diagnoza takich rewelacji musiała wypadać niekorzystnie dla autora. I tym razem – jak w przypadku orzekania nieautonomiczności fabuły – kompletność i, jeśli można tak powiedzieć, systemowość leksyki obscenicznej uniemożliwiała odnalezienie literackiej motywacji „brzydkich słów”. Wyjęte z tekstu, heterogenne wobec całości powieści „brzydkie słowa” przywracano (teraz już tylko w ich sensach słownikowych) do własnej sfery obiegu. Odkrywczość, „na jaką się w życiu codziennym każdy podchmielony jołop zdobyć może”²⁴, odwaga, jaką „ma każdy niedorostek, smarujący po ścianach wychodka”²⁵ – wyrokowano na temat odkrywczości autora *Zmór*.

Obsceniczność planu wyrażania w powieści odczytywano nie tyle ze względu na denotację, co ze względu na konotację (w sensie Hjelmslewowskim), tj. jako obciążenie znaczeniem faktu użycia danego języka²⁶. Ową

²⁰ A. Ryniewicz, „*Zmory*” Zegadłowicza i przedwojenna szkoła w Małopolsce, „Przegląd Pedagogiczny” 1936, nr 3, s. 33.

²¹ J. P., *Jeszcze jeden kulturalny pogrom Zegadłowicza „Zmór”...*

²² J. Wyszomirski, *Artyzm i spekulacja...*

²³ I. Fik, *Zmory...*, s. 140.

²⁴ J. N. Miller, *Zmory dzieciństwa*, „Robotnik” 1935, nr 358.

²⁵ I. Fik, *Zmory...*, s. 140.

²⁶ Por. O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, s. 41.

konotację rozumiano tu jednak poza kontekstem wewnętrznym utworu, a jedynie w kontekście społecznej normy użycia języka. W wypadkach skrajnych obwiniano autora o swoistą działalność *pour épater le bourgeois*, tym bardziej że dostrzegano w nim nadgorliwego zwolennika świeżo obranej ideologii.

Jeśli zwracamy uwagę na tę sprawę – pisał Borejsza – to dlatego, iż wysuwanie zagadnienia słów brzydkich jest właśnie cechą drobnomieszczańskiego protestu przeciw swej rzeczywistości. Proszę zwrócić uwagę, iż większość młodzieńców, którzy przechodzą ze sfer mieszczańskich do socjalizmu, rozpoczynają swą «proletaryzację» od używania «brzydkich słów».²⁷

Zabawny i zarazem niesmaczny wydawał się krytykom powieści Zegadłowicza stylistyczny dualizm *Zmór*.

Zegadłowicz – pisał Fik – posiłkuje się fałszywym dualizmem ciała i duszy, przedstawia życie Mikołaja jako łańcuch przemian erotyczno-pornograficznych i pensjonarsko-poetyckich. I te dekadencje wzloty i upadki, to kolejne dochodzenie do głosu raz świnia, raz anioła, mają stanowić o głębi i odkrywczości?²⁸

Najwięcej szyderstw zebrał oczywiście końcowy epizod powieści zawierający historię erotycznej inicjacji bohatera, którego przewodnikiem staje się tajemnicza i symboliczna postać kobieca. Zdecydowana zmiana języka opisu w tym epizodzie uderzała niezamierzonym komizmem. Po „jurności” dziwiła „spóźniona sauniada, wytarty komunał poetycki” (Jan N. Miller), „podejrzany i bałamutny symbolizm bambuzo-balbinowski” posiłkujący się kreacją „metafizycznych bałwanów” (Fik). Podobnym wrażeniom dawał wyraz Zawodziński, gdy pisał, że dla pierwszego uścisku miłosnego bohatera „trzeba sprowadzić aż z zaświatów księżycową, tajemniczą rusałkę-dziwożonę; gdy chodzi o niego, Zegadłowicz odzyskuje dziewiczą wstydlivość i już nie używa w opisie realiów miłości brutalnych «terminów technicznych», jeno eleganckich eufemizmów lub peryfraz poetyckich”²⁹.

W ten sposób kwestionowano zarówno obsceniczny, jak i eufemistyczny język powieści, odrzucając rysującą się możliwość konsekwencji w użyciu jednego z nich równie zdecydowanie, jak możliwość kontrastowego współistnienia obu. A przecież likwidacja dostępnych języków oznaczała

²⁷ J. Borejsza, *Obcy nurt...*

²⁸ I. Fik, *Zmory...*

²⁹ K. W. Zawodziński, *Blaski i cienie polskiego realizmu powieściowego*, s. 311.

nieuchronnie usunięcie z pola widzenia literatury tego, co w powieści istniało jako plan znaczonego – samego tematu erotycznego.

Aby dostrzec szczególnie skomplikowany charakter streszczonego tu pokrótce protestu krytyki literackiej, zwłaszcza w sferze (która interesuje nas najbardziej) powieściowego języka, warto otworzyć w tej chwili nawias dla przytoczenia pewnego epizodu z dziejów krytyki późnomodernistycznej. Chodzi o nieco kuriozalną broszurkę Teodora Jeske-Choińskiego *Seksualizm w powieści polskiej* – autor zaatakował w niej „awangardowy” nurt prozy młodopolskiej od Przybyszewskiego po Żeromskiego. Kilka wyimków z oskarżenia Choińskiego przekonuje o tym, jak różni się pozycja ówczesnego tępicieła pornografii od sytuacji cytowanych opinii o dwadzieścia lat późniejszych. Dyskurs Choińskiego jest przede wszystkim prowadzony z określonej, jeśli tak można powiedzieć, perspektywy semiotycznej: dualizm języków jest tutaj rozgraniczeniem między mową krytyka a planem wyrażenia powieści. Inaczej mówiąc: krytyk, który reprezentuje tu tradycję „purpurowego płaszcza poezji”, jaki na miłość „zarzuciła kultura długiego szeregu pokoleń”³⁰, ów krytyk jest posiadaczem (i reprezentantem) określonego języka erotycznego, więcej – języka tego używa obficie dla przeciwstawienia się „mocnemu słowu” modernistycznej miłości posługującej się „frazologią Ropsa”. Oto więc w jej miejsce „dziewczość”, „krystaliczna czystość”, „natury o białych skrzydłach”, „przytłumiony szepot budzącego się uczucia”, „wstydlivy rumieniec” wyznaczają granice erotycznego leksykonu, który jest własnością krytyka. Purysta narzucając powieściowej erotyce określony język, likwiduje tym samym to wszystko, co wykracza poza jego stosowność:

[...] w fosforycznych blaskach ich halucynacji wyrasta rzecz najbłahsza do rozmiarów olbrzymich. Kiedy się mężczyzna i kobieta całują, to «spływa cała wieczność»³¹

– mówi Jeske-Choiński – akcentując cudzysłowem słowo obce.

Czasem autor *Seksualizmu*... inscenizuje namiastkę własnej wersji jakiejś sceny powieściowej, jak wtedy, gdy radzi zapobiec wyrafinowanej zbrodni w *Dziejach grzechu*:

[...] wystarczyło powiedzieć takiemu panu: Odczep się ode mnie natręcie, bo wezwę pomocy ojca!³²

³⁰ T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914, s. 10.

³¹ Tamże, s. 7.

³² Tamże, s. 17.

Trzymając się rad krytyka, autor musiałby więc wraz z ocenzeniem wypowiedzi zlikwidować jej erotyczną referencję. Propozycja Jeske-Choińskiego dotyczy, jak widzimy, w równym stopniu stylistyki wypowiedzi, co i – powiedzmy trochę na wyrost – możliwości zaistnienia gatunku powieści erotycznej, czy, wedle jednoznacznie dla krytyka represyjnego określenia, „seksualnej”.

Zamykając nawias zauważmy, że krytyka powieści Zegadłowicza pozostawała zgodna w jednoznacznym zanegowaniu języka obscenicznego, ale ujawniała kompletną nieufność wobec eufemizmu. Eufemizm Zegadłowiczowski odrzucała jako przeżyty relikwyt kultury literackiej modernizmu, własnego zaś nie posiadała. Dlatego dowód pornograficzności pociągał za sobą rozbudowane dywagacje o „strukturalności” powieści.

Reprodukowanie inkryminowanych fragmentów czy to w postaci cytatu („nie mogę tu cytować najbardziej charakterystycznych miejsc”³³), czy to w formie parafrazy było niemożliwe. W znanej nam już formule zarzutu frazeologia techniczno-medyczna (jak choćby: „opis pierwszej erekcji”, „opis aktów”, „nazwy falliczne”) dezynfekowała – mówiąc językiem D.H. Lawrence’a – sekretność erotyki i tym samym likwidowała (niszczyła) „seksualizm” tego, co reprodukowała³⁴. Moc oskarżycielską zachować więc mogły jedynie przydawki: „szczegółowy”, „dokładny” lub liczebniki bezpośrednio wskazujące drastyczną obfitość. Tak samo u Jeske-Choińskiego zarzut pornograficzności dotyczył nie tego, że opisywano w powieściach seksualnych pocałunki, które sam krytyk uznał za „rzecz najbliższą”, ale tego, iż w opisach urastają one „do rozmiarów olbrzymich”. Represji podlegał więc nie tyle erotyzm wpisany w szeroką konstrukcję epicką, ile jego ranga wyłączności, absolutyzacja tematyki erotycznej, posłużenie się nią poza umotywowanym pretekstem.

Nawiasem mówiąc, jeśli nawet według większości krytyków zamiar takiej „powieści erotycznej” mógłby być podjęty (a wiemy, że nie mógł), to byłby – jak widzieliśmy – niewykonalny z braku odpowiedniego języka (ani obscenum, ani eufemizm). Gesty negacji ujawniają więc dwa skrywane w manifestacjach krytycznoliterackich istotne pytania: po pierwsze, czy możliwy jest język, za którego pośrednictwem daje się budować powieść erotyczną („seksualną”); po drugie – czy możliwa jest taka właśnie powieść

³³ K. W. Zawodźniński, *Blaski i cienie polskiego realizmu powieściowego...*, s. 311.

³⁴ D. H. Lawrence, *Pornography and obscenity*, [w:] tenże, *Selected Literary Criticism*, ed. A. Beal, London 1961, s. 45.

wyzwolona ze zobowiązań ideologicznych (dydaktycznych, „naukowych” itd.), których wypełnienie motywowałoby podjęcie tematu ułożonego na „obrzeżach” literatury (obscenum, pornografia)³⁵. Ową problematykę artykułowali najwybitniejsi wśród krytyków powieści Zegadłowicza.

W związku z pojawieniem się *Zmór* Emila Zegadłowicza – pisał Konstanty Troczyński – poruszone zostały najgłębsze i najistotniejsze zagadnienia społeczne związane z wszelką twórczością artystyczną. [...] Wolność artysty to nie m o ż n o ś ć mówienia czegokolwiek wbrew wszelkim tradycjom sakralnym środowiska. Wolność artysty to p r a w o takiego mówienia, a prawo to trzeba zdobyć dużym wysiłkiem moralnym.³⁶

2. Obrona

Ujmując rzecz najkrócej: operacje krytyczne przeciwników powieści miały na celu represyjne umieszczenie tekstu Zegadłowicza w niekulturalnych sferach kultury oficjalnej³⁷. Nie znaczy to oczywiście, że wysiłki pisarza przekreślano zupełnie – łagodniejsi i mniej skrajni w ocenie antagoniści stawiali przed autorem pewne postulaty, których spełnienie przywracałoby dzieło kulturalnemu obiegowi literatury. Były to, jak łatwo przewidzieć, propozycje nadania tekstowi wyrazistych cech określonego gatunku, rozumianego przede wszystkim jako rozbudowany system motywacyjny, zdolny obejmować dydaktycznym głównie nawiasem to wszystko, co nie dało się pomyśleć jako samowystarczalne (erotyzm, obscenum, pornografia). Samo pojęcie gatunku interpretowano raz bardziej etycznie (Troczyński, Wyka), raz bardziej „strukturalistycznie” (Fik, Skiński³⁸). obrońcy *Zmór* przyjęli jako oczywisty punkt wyjścia tezę, iż powieść cały ów, nie dostrzegany przez napastników, mechanizm obronny zawiera. W konsekwencji obrona powieści stanowiła symetryczne odwrócenie lektury represyjnej. *Zmory* potraktowano jako „lirykę w prozie”, a zarazem dzieło „naj-

³⁵ „Normalność dyskursu traktowana jest jako konieczność obrony (ideologia) wobec tych punktów, o funkcji historycznie wytłumaczalnej i definiowalnej” – mówi Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968, s. 9.

³⁶ K. Troczyński, „Artyście wolno wszystko...” *Preliminaria do krytyki „Zmór” Emila Zegadłowicza*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 15.

³⁷ Por. E. Szary-Matywiecka, *Od krytyki ignorancji do krytyki kompetencji*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 165.

³⁸ J. E. Skiński, „*Zmory*” trzeba załatwić... („Gdyby te elementy zorganizować, przepuszczając przez nie elektryczny prąd konstrukcji, wówczas byłaby to powieść może wstrętna ze względu na aurę, ale na swój sposób doskonała”).

bardziej realistyczne w literaturze polskiej”³⁹, książkę „zdumiewająco krwistą, żywiołową i mocną w tym znaczeniu, że nie rozsądziło jej od nagromadzonych na jednym miejscu i skotłowanych elementów”⁴⁰; uznano, iż powieść posiada „naturalną kompozycję” opartą na „narastaniu życia”⁴¹.

Okazuje się więc, że osią sporu stała się ważka i bogata w konsekwencje decyzja: uznać lub nie uznać „strukturalności” powieści. Warto podkreślić zasadniczą wspólnotę punktu wyjścia i antagonistów, i protagonistów w dyskusji o *Zmorach*: po obu stronach odrzucano erotyzm jako wartość autonomiczną, mogącą stanowić zasadę organizującą tekst literacki; za ową wartość uznano różnie rozumiane (i działające na zasadzie układu motywacyjnego) treści dydaktyczne. W skrajnych przypadkach emfaza obrońców równała się sile oburzenia „pogromców”.

Ja w tej rzekomej «pornografii» – pisał po kilku latach jeden z krytyków – widzę bezobłudny głos pisarza, który w męce wycisnął prawdę życia i o nią walczy, krwawiąc⁴².

Moralizatorsko odczytane przesłanie powieści wyglądałoby mniej więcej tak jak w recenzji „Skamandra”:

Oczyszczenie miasta, oczyszczenie młodości Mikołaja, zwalenie z ramion wszystkich ludzi we wszystkich Wołkowicach ciężaru przecierpianego zła i przemarnowanego szczęścia lat dziecinnych, odkażenie organizmu własnego z resztek niezasymlowanej z nim trucizny [...]”⁴³.

Opatrzne takim przesłaniem *Zmory* nie tylko przywracano kulturalnym sferom kultury oficjalnej, ale nawet lokowano je w szczególnie ważnym obiegu – w usakralizowanej sferze edukacji społecznej, skoro wyrażano nadzieję, że „wejdą na warsztat prac masowych organizacji nauczycielskich, rodzicielskich i kulturalno-oświatowych”⁴⁴. Horyzont najbardziej podstawowych oczekiwań uczestników sporu o powieść Zegadłowicza był, jak powiedzieliśmy, ten sam, nie ma więc potrzeby omawiania argumentów użytych w lekturze aprobującej; są takie same jak w lekturze represyjnej, tyle że opatrzone innymi znakami wartości. Usprawiedliwienie znajdują i „brzydkie słowa”, i dualizm stylistyczny powieści.

³⁹ P. Hulka-Laskowski, *Zmory*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40.

⁴⁰ S. Rogoż, *Rec. „Zmór”*, „Skamander” 1935, nr 64, s. 589.

⁴¹ E. Breiter, *Odważna książka*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 40.

⁴² S. Nawrot, *O pornografii i o „Zmorach”*, „Sygnały” 1939, nr 61.

⁴³ S. Rogoż, *Rec. „Zmór”*..., s. 588.

⁴⁴ S. Nawrot, *O pornografii i o „Zmorach”*...

Scena to oczywiście symboliczna – mówi o finale powieści recenzent „Skamandra” – Mikołajowi oddawała się w rozkoszy poezja, brała go w posiadanie jako pierwsza miłość, na zawsze już najważniejsza⁴⁵

W efekcie odczytany w powieści dydaktyzm stał się ceną obrony przed zarzutami „pornografii”, ceną uznania książki za „rewelację w dziedzinie obyczajowości literackiej” (Emil Breiter). Czy jednak taka obrona trafiała w istotną problematykę powieści? Trzeba przyznać, iż krytyka utworu miała nad jego obroną tę przewagę, że stawiała pytania, na które ani jedna, ani druga strona sporu nie znalazła odpowiedzi. W pisarzu dostrzegano pornografa lub nauczyciela, autora „powieści seksualnej” bądź moralistycznego traktatu. Innymi słowy, powieściowy erotyzm redukowano, wysyłając go w sferę podkultury, albo ujmowano w nawias jako ilustrację tezy „budującej”. Nie przeczuwano możliwości odpowiedzi twierdzącej na pytanie – powtórzmy je na zakończenie – czy i w jakim języku możliwa jest powieść, w której wątek erotyczny sam sobie wystarcza lub podporządkowuje sobie inne wątki utworu.

II. W poszukiwaniu języka: *Zmory*

1. Słowa

Erotyczne doznania bohatera wpisują się zawsze w dwa plany i dwa różne czasy. Składają się na nie dwie sfery doświadczeń, którym poddawani są bohaterowie powieści: ta przed pojawieniem się słowa i druga – utożsamiona z językiem. Najpierw seksualność występuje spontanicznie, poza werbalizacją. Ów stan figuruje przekaz powieściowy oparty na mowie pozornie zależnej, monolog wewnętrzny, a więc – jak go definiują najczęściej twórcy tej konwencji – wypowiedź poza mową. Jest to więc „stan natury”, w którym nie wyłania się jeszcze znacząca opozycja natura–kultura, stan niewinności, „życie rajske”, jeszcze przed świadomością nagości:

[...] nie czuli i nie wiedzieli, iż byli rozebrani. (s. 97)⁴⁶

⁴⁵ S. Rogoż, *Rec. „Zmór”...*

⁴⁶ Wszystkie cytaty z podaniem strony według wydania: E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Kraków 1954.

Potem pojawiają się „słowa”, kod erotyczny, który staje się własnością mówiącego jako narzucony, wcześniej gotowy, w praktyce społecznej utrwalony paradygmat. W powieści „słowa” są bez reszty domeną dialogu. Od początku akcentuje się zupełną rozbieżność obu stanów, rozminięcie uchwytne najbardziej w momentach werbalizowania, gdy staje się ono źródłem efektów humorystycznych, gdy dzieciństwo zaczyna posługiwać się językiem. Kiedy anektuje „wysoki” styl katechetycznego potępienia erotyzmu i wtedy, gdy przyswaja sobie obsceniczne słowa gwarowe. Grzech nieczystości kojarzy się po prostu z brudem:

Rozumowali po swojemu: nieczystość więc brud – aż się w cichości serca cudowali, dlaczego to pan bóg, który jest przecież dobry i sprawiedliwy tak karze brudne ciało. Mikołaj postanowił myć się odąd bardziej skrupulatnie. Żałował też bardzo, że spowiedź nie wypadła zaraz po wakacjach – tak się przecież dużo podczas nich kąpał. (s. 126)

Słowo obsceniczne, nazywające w kodzie erotycznym akt płciowy, kojarzy się z biciem, właściwa sfera seksualizmu nie daje się jeszcze wyodrębnić:

– a co to znaczy – ? –

– jakiś ty głupi! – nie wiesz to? – wypuszył się wszystkowiedzący Woltin – podupcył, to znaczy zbił ją po zadku – (s. 198)

Przyswojenie kodu erotycznego bywa równoczesne z rozpoznaniem przestrzeni „grzechu”, z uświadomieniem tabu. Co więcej, przyswojenie takie prowokuje aneksję stref podległych wcześniej językowi nieerotycznemu w obszar owej przestrzeni. Erotyzm rodzi się w momencie ustalenia się w świadomości bohatera opozycji między stanem natury a kulturą. Natura jest odczytywana jako antonim kultury. Nierównoczesność i przeciwstawność wspomnianych rozpoznań powoduje ambiwalencję w interpretowaniu przez bohatera własnej przeszłości, ciągłą dwuznaczność sytuacji i zdarzeń.

Teraz poznał Mikołaj, że jest bardzo grzeszny! – Nagle pod wpływem uszlachetniających nauk egzorcysty przypomniał sobie kilka zdarzeń, które – nie wiedział o tym dotąd – wydały mu się w tej chwili straszne i przerażające. (s. 128)

Czasem pojawiają się dwukrotnie te same zdarzenia w narracji, jakby świat raz opowiedziany podporządkowywał się nowym regułom całości. Świadomość istnienia erotycznego kodu wywołuje niepewność nowicjusza i lęk przed użyciem języka, uznawanego dotąd za własny; w postaci skrajnej prowadzi w ogóle do zaniku mowy:

[...] gdy nadeszła nieszczęsna pora opowiedzenia tych okropności potwor... w ostatniej chwili błyskawicznie uświadomił sobie, że nie potrafi powiedzieć ani o tym wypadku z naprężonym członkiem (przed lustrem), ani o tym myślowym całowaniu – bo jakże księdzu powiedzieć: tylek, zadek czy jak – ? – pasterze mówią – rzyć – albo po prostu... nie! (s. 132)

Konflikt języków może się wszakże objawiać w porządku przeciwnym. Punktem kulminacyjnym i granicznym okazuje się niespodziewane uświadomienie młodych bohaterów. Charakterystyczny dla Zegadłowiczowskiego pojmowania erotyzmu jest sposób, w jaki dokonuje się ów akt.

Nie szczędził im też w ten sierpniowy poranek edukacji słownikowej: pugilares, kaczką to są wyrażenia pasterskie, mowa wyrostków, później uogólniają się wyrażenia i ustalają. [...] Niebogie słownictwo – bo i myśl nie ma tu, w tym pracnym zaharowaniu, czasu zatrzymać się z lubością dźwiękową przy tym terminie; zresztą i szczupłym zasobem słowa porozumieć się można. To samo dotyczy nazw członka męskiego: [...] Opisał im prosto, niejako z rzemieślniczą fachowością, technikę obłapki; tutaj już znał funkcjonalnych czasowników więcej, z szerszego świata: więc: [...]. (s. 199–200)

A zatem zamiast nieporadności językowej, przewidzianej jak gdyby w układzie ról uświadamiającego i uświadamianego, zastanawiające bogactwo. Zamiast syntagmy opisującej diachronię aktu seksualnego, paradygmaty nominalne i werbalne, zamiast *parole – langue*. Od tej chwili brak słowa i zakaz mowy zostanie zastąpiony przez nadmiar wypowiedzi. Co więcej, nowo poznany język erotyczny wyprzedza doświadczenia możliwe do sformułowania poza jego obszarem: i tutaj dwa różne czasy oddzielają dwa różne plany wtajemniczenia. Rychło daje się odczuć pustka owego nadmiaru, dawny głód słów przemienia się w niepokój i lęk przed nadużyciem. Takie są doznania bohatera powieści:

Wbrew zwyczajom kolegów, nie lubił o tych sprawach mówić. Ciężyły mu; drażniła go ordynarność wyrażen; począł się bać słów określających czynności płciowe i nazw narzędzi płciowych. Poczęło go nękać natręctwo słów deklasujących. (s. 231)

Co ciekawsze, Mikołaj znajduje teraz metodę terapii, i – nie może to nas dziwić – jest to terapia językowa, powołująca do życia antysłowo:

wymyślił słowa i zaklęcia–odtrutki – to znaczy takie, które prędko (natychmiast) pomysłane lub zaszeptane po tamtych, niwelowały ich szkodliwy wpływ; antytoksyny myślowe. (s. 251)

Uzupełnienie wiedzy, które następuje w chwili podglądnięcia upiornej sceny w szopie, nie zmienia zasadniczo opisanego układu dysproporcji. Wzmaga niechęć do słów i objawia wcześniejszą, choć już bogatą w słownik, niewinność:

[...] nie cierpiał słów określających płeć i jej czynność – jakże nieznaczne i proste wydały mu się wtedy w stajni w ustach Józka – a dziś? (s. 246)

Świat erotyczny *Zmór* daje się opisać jako układ dwóch języków, lub raczej – dwóch klas języków. Przederotycznej, pierwotnej „mowy wewnętrznej”, w której relacjonowane są doznania i sny, oraz erotycznego języka, którym mówi się w dialogu. Języka rozpadającego się na wiele subkodów, mających własną stratyfikację, własny styl wysoki, niski i średni, zakorzenionych w społecznej praktyce językowej. Pierwszy „język” wyznacza obszar doznań indywidualnych. Drugi przynosi „słowa” zrazu pożądane i nieznane, potem budzące lęk i nienawiść. Zanim pojawi się ten drugi (czyli właściwy) język, erotyczne doznania bohatera nie mogą wyłonić się spośród innych, nie mogą oddzielić się od innych jako erotyczne właśnie. Z chwilą kiedy bohater poznaje drugi język, pierwotna pseudo-werbalizacja konstytuuje się jako mowa „zmór”.

Powieść Zegadłowicza broni się z pewnością przed stawianym jej zarzutem pornografii: jest sama fenomenologią pornograficznej wyobraźni, którą w przeciwstawionym świecie utrwala mowa. Dialog prowadzony w którymś z kodów erotycznych jest domeną obsceniczności i pornografii. Dopiero w zetknięciu z nim roztopiony dotychczas w strumieniu ogólnego języka monolog wewnętrzny staje się domeną „zmór”. Posłużmy się przykładem:

Wpadł do kuchni i zobaczył Antoninę czeszącą się przed małym lusterkim – Kasia z opuszczoną do pasa koszulą myła się w szafliku [...] nad szaflikiem wisiały duże, różowe pełne niebieskich żyłek piersi; z ciemnego okola wyrastały brodawki, jak niedojrzałe ostrężnice [...] Spostrzegła to Antonina i raz dwa z kuchni przegnała [...] Mikołaj wyszedł pomyślniejszy, nie wiadomo dlaczego, że Antonina musi nie mieć cycków – (s. 129)

Scena spowiedzi:

- i cożeś widział – ? –
- cycki –
- duże były – ? –
- duże –
- twarde czy zwisające – ? –
- zwisające nad szaflikiem –
- prawda jakie to brzydkie –
- tak – (s. 132)

Zmory:

[...] poznał: znów ta Antonina z piersiami Kasi; tym razem miała nie dwie, a cztery piersi – rozwiewał się w biegu siwy włos – ruchy były porywcze, nagle, wzmagające się – (s. 144)

W powieściowym świecie znika niewinność, wchodząc w utrwalony w dialogu obsceniczny i pornograficzny stereotyp mówienia. Obfitość takich sytuacji może w swym natręctwie wywołać niechęć odbiorcy, trudno jej wszakże odmówić celowości. Wejście bohatera w świat równa się wtrąceniu go w obszar spolaryzowany: sny i marzenia zmieniają się w „zmoiry”, słowa w pornografię.

2. Traktat

Trzeba teraz z kolei zapytać, jaką rolę odgrywa w powieści wspomniany już wszechwiedzący narrator. Powiedzmy od razu, że opisane wcześniej językowe konflikty powieści nie obejmują go swoim zasięgiem: ma prawo mówić o tym, co w ustach jego bohaterów brzmi zawsze jak pornografia. Narracyjne komentarze układają się w poemat o płciowości widzianej z niezwyklej, kosmicznej perspektywy (taką perspektywę deklaruje narrator – ironicznie – już na początku powieści):

Lata dojrzewania!

Lata olbrzymich przemian fizycznych, a więc tym samym psychicznych.

Anamnetyczna żarłoczność płci – seksualizm dziecka, istota jego całej sfery odczuwania i myślenia – nastawia się genitalnie – z amebiczności, z obojniactwa nieomal wykluwa się decyzja falliczna – osobnik zyskujący prawo i obowiązek utrwalenia gatunku. (s. 228)

Co więcej, głos narratora reprezentuje wyrazisty program negatywny, jest rzecznikiem idei wyzwolenia:

Dzieje ludzkości są poniekąd dziejami morderstw popełnionych na płciowości – : dziejami choroby i obłądu, ciemnoty i szaleństwa. (s. 233)

Fragmenty tego rodzaju są tym istotniejsze, że wyodrębnia je spośród całej narracji – bliskiej powieści personalnej z mową pozornie zależną – emfaticzny ton objawiający perswazyjne funkcje wypowiedzi. Jedno nie ulega wątpliwości: mówieniu narratora obcy i wrogi jest język postaci, które dopuszcza do głosu. Na próżno byśmy szukali wśród jego słów obscenicznych wyrazów z dialogów. Spośród bogatej synonimiki określeń aktu płciowego wybrano dla narracji słowo nieco archaiczne, nieco deprecjonujące z założonego dystansu: „obłapka”:

Opisał im prosto, niejako z rzemieślniczą fachowością, technikę obłapki [...]. (s. 200)

[...] kilkakrotnie przez noc powtarzane obłapki; bardzo to mile; lecz na długie życie nie starczy. (s. 383)

Ciekawe, że autorski przypis w tekście, sygnujący nadrzędną wobec narratora instancję powieściową, wskazuje stanowisko odmienne, niesolidarne z nim. Przypis ów został zresztą usunięty w trzecim, mocno ocenzonego wydaniu powieści. Redakcja uznała widzieć za nadrzędną nie autorską, ale narratorską instancję utworu. Uwaga autora jest dosyć dwuznaczna, tym bardziej że zważywszy jej intencję, mogłaby, a nawet powinna pojawić się dużo wcześniej niż mniej więcej w połowie tekstu:

Strasznie to brzmi dla biednych, chorych, obłudnych usz – ale taka jest istotna forma uczniowskich, spermatojoidalnych rozmów. Nie ma co ukrywać! Już i tak dość tych zakłamań o sielskości, anielskości, chmurności i górności. – Tak jest lepiej i prościej, i prawdziwiej, i może – pożyteczniej! (przyp. aut.) (s. 239)

Nietrudno rozpoznać w patetycznych hymnach na cześć płci wprzęgnięte w retoryczne okresy terminy odwołujące się do popularnej wykładni freudyizmu⁴⁷. Głosem do „hymnów” są w powieści „naturalne” historie małżeńskiego pożycia kilku rodzin z galicyjskiego miasteczka: Stukłów (s. 40), Komendów (s. 382–385). Opowiedziane w porządku socjologicznym, niemal według kwestionariusza, opatrzone są komentarzami budującymi zarysy traktatu o życiu seksualnym Galicji w czasach ostatniego cesarza. Muszą się przeto kojarzyć z ilustracyjnymi „przykładami”, w jakie obfitują dzieła tego rodzaju. Efekt stylizacji mowy narratora powiększa się przez podręcznikowe oznakowanie bohaterów: „samiec”, „samica” (s. 384).

Na tle takich „szkicowych” propozycji traktatu autorski przypis zyskuje szczególne znaczenie: wybiera studencką spontaniczność żargonu i przeciwstawia jej traktatową emfazę fallicznego hymnu wraz z surowością naukowego opisu. Jest w tym geście deklaracja nieufności wobec narracyjnego dystansu tak jednoznacznie spolaryzowanego. Metajęzyk narracji nie może być i nie jest propozycją dla przedstawionego świata. Dlatego język powieściowy *Zmór* oscyluje między monologiem bohatera (mowa pozornie zależna) a traktatem narratora; pośrodku, między „lirycznym” bohaterem i „retorycznym” narratorem, sytuuje się obsceniczny dialog. Mnożąc dostępne języki erotyczne powieść stara się osiągnąć odpowiedź na dobrze nam już znane pytanie. Ustalenie odpowiedzi – czy i jak może istnieć literatura erotyczna – staje się warunkiem inicjacji bohatera. Staje się ona możliwa tylko wtedy,

⁴⁷ W swym odczycie o *Zmorach* psycholog G. Bychowski stwierdził, że powieść jest „uromansowaniem modnych teorii Freuda”. Por. t. b. (T. Breza) *Burza wokół jednej książki. Freud, „Zmory” i przedmiotowość*, „Kurier Poranny” 1935, nr 349.

gdy natura z antonimu stanie się synonimem kultury.⁴⁸ Łatwo dostrzec, że żaden z wymienionych języków warunku tego nie spełnia: ani socjologiczny traktat z jednej strony, ani z drugiej strony obsceniczność mowy potocznej. W takim stanie rzeczy bohater wraz ze światem, z którego wyrasta, skazany jest na niedojrzałość – i jako mężczyzna, i jako poeta.

3. Semele

O tym, że kwestia wyboru jakiegoś sposobu mówienia o erotyce, jakiegoś języka erotycznego w ogóle, organizuje wokół siebie całość powieści, przekonuje nas fakt przeniesienia zarysowanej problematyki autorsko-narracyjnej w obręb świata przedstawionego, fakt jej stematyzowania w utworze. Tożsamość ról bohatera – dorastającego poety (*Zmory* są kontynuacją licznych od początku wieku „portretów artysty z czasów młodości”, znanych z powieści Joyce’a – z której cytat stanowi motto do *Motorów* – Rilkego, Hessego) i narratora łatwo daje się zauważyć. Pyta bohater:

Czy jednak tak jest – ! – czy tak jest «naprawdę» – ? –

Czy ta sfera, ten świat, ten kraj – istnieją; i czy to istnienie w poezji jest też istnieniem «realnym» – ? – (s. 346)

No i to: czy płciowość może być tematem w poezji – ? – zwyczajna, zdrowa, jurna, żadna płciowość – ? – obopólna oczywiście; i czy, kochając, wolno sobie wyobrażać ukochaną bez ubrania, nagą – no i: czy takie mając wyobrażenia, kocha się istotnie? – czy się tylko pożąda, i czy to «tylko» ma sens – ? – (s. 346–347)

To pytanie staje się początkiem nieoczekiwanego i milczącego dialogu; jego partnerem jest tajemnicza postać kobiety-lunaticzki:

Teraz dopiero – nagle – z przestachem prawie – zauważył, że od chwili roz-ma-wia z kimś – – słów niczych, ni swoich nie słyszał – więc myślą – ? – z kim – ? – (s. 348)

A zatem uruchomiony zostaje inny, trzeci świat – paradoksalny, w którym godzą się sfery dotąd nieprzyległe, należące do obcych sobie języków, rozpoznanych przez nas jako wewnętrzna pseudowerbalizacja, zamieniająca się w mowę „zmór” i werbalizacja – mowa „słów”. Rzecz znamienita, rozwiązanie paradoksu przywołuje do pomocy obraz dwuznaczny:

Uśmiechnęła się nieznacznie. Przywarła usta; – złożone wargi miały krój osobliwy: były niezawodnie narzędziem płciowym – (s. 348)

⁴⁸ Por. L. Kołakowski, *Epistemologia strip-teas'u*, „Twórczość” 1966, nr 4, s. 63–64.

Usta – przestrzeń słów, miejsce ich artykulacji, narząd artykulacji, utożsamiają się z waginą, narządem kopulacji, należącym do przestrzeni „zmór”. Skojarzenie obu przestrzeni działa sakralizująco, pozwala przekroczyć granice obu zakreślonych przez tabu, grzech i pornografię obszarów. Jest także – dla bohatera – obietnicą erotycznego spełnienia w symbolicznym finale powieści, zapowiedzią powrotu do stanu „rajskich”, nagich, dziecięcych kąpeli. Przywołajmy tamten fragment z początku powieści:

Dla Mikołaja i Włodka było to życie rajskie! – Kapali się też po rajsku, bez jakichś tam stroików; nie odczuwali ich potrzeby, nie czuli i nie wiedzieli, iż byli rozebrani – byli nadzy, a uczucie nagości jest rozkoszne. (s. 97)

I fragment z finałowej sceny powieści:

Nagi, radosny, pełen w sobie dogasającej rozkoszy – jak burzy coraz ciszej pogrzmiwającej w dalekościach – –

Odmieniony, nowy, inny – idzie drogą odwieczną do Poręby Murowanej – (s. 457)

Tu jeszcze ciemno; – rozświecił świecę – spojrzął w lustro – oczy błyszczące jak węgle – włos zmierzwiiony – usta spalone – bola trochę – – piękna jest nagość młodzieńcza. (s. 458)

Nieprzypadkowo odkrycie nagości własnej jest dla bohatera równoznaczne z wejściem na „drogę odwieczną”, momentem powtórnych narodzin. Bo kimże jest owa tajemnicza pani, księżycowa bohaterka? Jej postać, heterogeniczna w powieściowym świecie, pojawia się w nim na szczególnych prawach, pozwala też na reinterpretację całej powieści, a zwłaszcza wątków ojca i matki Mikołaja. Odpowiedzmy: to Semele, skojarzona przez pisarza z Selene, bogini księżyca, matka Dionizosa. Powtórne narodziny młodzieńca, jak w starożytnym micie, wiąże Semele z jego ojcem, i on jest uczestnikiem symbolicznej sceny:

Panie Michale, dobry stary przyjacielu! twoja to droga. (s. 457)

Semele zastępuje zmarłą matkę nowo narodzonego, łączą się obie w symbolicznym języku powieści, razem pozostając pod znakiem księżyca. Przypomnijmy, że w utworze nazywa się matkę imieniem pani o srebrzystych włosach. Jej śmierć utożsamia się zatem z zapowiedzią odrodzenia: Dionizos wyprowadza matkę swoją Semele z podziemi Tartaru. Zegadłowicz reaktywuje charakterystyczny dla epoki motyw dionizyjski, dając mu interpretację podobną jak u powieściopisarzy lat dwudziestych (np. Jerzy M. Ryttard – *Wniebowstąpienie*, Jerzy Brzęczkowski – *Ludzie legendy*)⁴⁹.

⁴⁹ Por. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 101–102.

W powieściową narrację wplątuje się zatem świat mitu, w symbolicznym kodzie utworu staje się możliwa inna, wtórna lektura całości, której mit daje własny porządek. Tutaj też w jego zasięgu rodzi się odpowiedź na główne pytanie o wybór erotycznego języka. I jest to odpowiedź na pytania bohatera, i narratora zarazem: jedna odpowiedź, która niweluje dystans między monologiem pierwszego a traktatem drugiego. W mowie mitu monolog i traktat, „zmory” i „słowa” tracą swoją przeciwstawność: rytualne znaki erotyzmu wywołują ideę płci i jednocześnie ją poskramiają⁵⁰.

III. *Motory*

Odczytaliśmy *Zmory* jako – być może nie dość wyraźną (kryjącą się za deklarowanym dydaktyzmem narratora) – propozycję powieści erotycznej, a zarazem w pewnym stopniu autotematycznej, która w miejsce tradycyjnego układu ideologicznego (dydaktycznego, psychologicznego itd.), motywującego na zasadzie nawiasu wprowadzenie wątków erotycznych, posługuje się mitem dionizyjskim. Ów mit powróci znowu – teraz sformułowany wprost, jako jedno z wcieleń bohatera, na pierwszych stronach nowej powieści autora *Zmór*. Powróci na krótko, by przekształcić się w obraz rewolucyjnego pochodu:

«Dionizos! – Eu – oj – Dionizos!!» – przed nim i za nim – bo to on tam pośrodku na rydwanie ciągnionym przez giętkie pantery i lwice – to on! – piękny, faraoniczny, szeroki w ramionach, wąski w biodrach, nagi – [...]

– a im bliżej tym bardziej zmienia się kształt pochodu – nie ma satyrów ni menad – tyrsy rozpylają się w powietrzu – to olbrzymi, zwarty pochód związków robotniczych [...]»⁵¹.

Przytoczony fragment za pomocą symboliki obrazu, który z *Pochodu Dionizosa* zmienia się w *Wolność wiodącą lud na barykady*, ujmuje najlepiej sens przemiany interesującej nas problematyki gatunku erotycznego w pisarstwie Zegadłowicza. Erotyzm wyzwalaający się w *Zmorach* z balastu moralistyki znalazł w tej powieści podstawę mitologiczną. W *Motorach* powieść erotyczna stwarza własną, autonomiczną rację bytu poprzez

⁵⁰ R. Barthes, *Strip-tease*, [w:] *Mit i znak. Eseje*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1970.

⁵¹ E. Zegadłowicz, *Motory*, Kraków 1937, s. 22.

odwołanie się do topiki rewolucyjnej. Nie darmo jednak rewolucyjna Wolność z barykady przynosi ze sobą cechy swej płci. Zegadłowiczowska rewolucja łączy się nierozdzielnie z wyzwoleniem erotyzmu. Przy okazji zdyskredytowany zostaje mitologiczny nośnik idei erotycznej: w *Motorach* symboliczna lunatyczka pojawia się po raz wtóry, ale już w formie groteskowej. Powtórzenie sceny inicjacji zamykającej *Zmory* jako autocytat zaznacza dystans autorski:

[...] bo to i żadna symboliczna Balbina, tylko, owszem, wariatka; żona rozwiedziona jednego z nauczycieli [...]⁵²

Zirytował się nagle!... dwóch prawiczków na poetów wy kierowała... poezja! sama poezja! czysta i sama – bez tego...⁵³

Motory przynoszą szczególną odpowiedź na postawione wcześniej przy okazji dyskusji o *Zmorach* pytanie: czy możliwa jest powieść, w której wątek erotyczny sam sobie wystarcza lub podporządkowuje sobie inne wątki utworu. Powołując do życia „zasadniczy motyw motoryzacji mózgu (świadomości) płcią” – jak to określa sam autor w nocie reklamowej dołączonej do książki – pisarz stwarza automotywacyjną teorię, mającą zastąpić wszystkie możliwe nawiasy ideologiczne:

[...] kobieta (lub kobiecość) – na każdym etapie rozwoju inna – choć w zasadzie ta sama jako emocjonalność, jako hormonizowanie mózgu, który – nią właśnie zasilany – przy tej produkuje sprawność asocjacyjną, przy tamtej, wzmożoną wrażliwość na barwy, na dźwięki, przy owej mistycyzm, przy innej instynkt społeczny, agresywność, rewolucyjność.⁵⁴

Okazuje się więc, że odpowiedź na pytanie o autonomię literatury erotycznej – która uniknęłaby ulokowania w niekulturalnych sferach kultury oficjalnej (pornografia), a zarazem uwolniłaby się od ideologicznego nawiasu (dydaktyka) – musi być koniecznie paradoksalna. Owa erotyka czy sta, samowystarczalna jest możliwa do wyobrażenia poza ideologiami motywującymi jej wprowadzenie – o ile gotowa będzie z siebie wyłonić ideologię, o ile sama stanie się ideologią.

⁵² Tamże, s. 85–86

⁵³ Tamże, s. 93.

⁵⁴ Tamże, s. 24.

Jak czytać „Motory”?

Jak wynika ze świadectw odbioru *Zmór*¹, skandalizujący, czy też uznany za taki, utwór powieściopisarza prowokował dwa podstawowe typy odczytań, wzajemnie się wykluczające, idące dwoma tropami, które dają się porównać do reguł retorycznych, kształtujących tekst-lekturę na podstawie tekstu-pisania.

Jedna z owych lektur posługiwała się chwytem selekcji – pozytywnej bądź negatywnej, druga korzystała z efektu redundancji, zmierzając ku hipotetycznej spójności całego tekstu. Tak więc założenie spójności tekstu nie tylko nie było, w przypadku lektury powieści Zegadłowicza, regułą czytania, ale, w dodatku, stanowiło problem sporny, o który warto się bić. Inaczej mówiąc: traktowano tekst Zegadłowicza częściej jako tekst do napisania, niż jako tekst do czytania. Kontrowersyjność powieści budząca chętkę, aby wybierać z niej takie lub inne fragmenty albo skreślać, wyrzucać tamte i owe, owocowała zarazem pokusą lub nakazem zaopatrywania utworu jakąś ramą modalną, która chroniłaby całość bez reszty spójną, o redundancji właściwej perswazji (a przeto dydaktyce), bądź symbolice (lub metaforze) – a więc uniwersalnym sensom.

Tej sytuacji sprzyjała w najwyższym stopniu towarzysząca lekturze i podtrzymywana przez autora atmosfera autobiografizmu. Wolno się było domyślać, że porządek literackiej narracji tak czy inaczej pozostaje wtórny, arbitralny i drugoplanowy wobec biegu wypadków rzeczywistych. Jeżeli tak nie jest – rozumowano – tym gorzej dla autora – im bardziej narracja zdradza się swą konstrukcją literacką, tym mocniej należy wątpić w jego szczerość. W lekturze powieści Zegadłowicza utrzymywało się i dominowało ostatecznie przekonanie o autobiograficznej manipulacji. Jedni woleli widzieć w niej świadectwo kabotynizmu, inni heroizm wiwisekcji, jedni ekshibicjonizm, inni egzorcyzmy.

¹ O recepcji *Zmór* piszę szerzej w poprzednim szkicu *Od „Zmór” do „Motorów”*. Czy jest możliwa literatura erotyczna?

Zmory były swego rodzaju repliką pisarza na idyllę w ujęciu dziecięcego świata z powieści *Żywot Mikołaja Srebrempisanego*, co Zegadłowicz podkreślił przeróbką tytułu tej książki, uzyskując efektowną opozycję: *Uśmiech / Zmory*. Przy różnych okazjach, poczynawszy od chwili publikacji *Zmór*, akcentowano nadzwyczajną skłonność autora do konwersji: estetycznej, stylistycznej, światopoglądowej. Niechętni widzieli w tym koniunkturalizm, przychylni – autodydaktyzm.

Tak, w największym skrócie, przedstawia się sytuacja komunikacyjna, wyznaczająca horyzont czytelniczych oczekiwań, w momencie publikacji najgłośniejszej książki Zegadłowicza. Składniki owej sytuacji to: dycho-
tomia procedur lekturowych (lektura-selekcja: lektura-symbolizacja), wyobrażenie o manipulacji autobiograficznej, mit konwersji. Charakterystyczne, że ów zespół oczekiwań czytelniczych presuponuje określony katalog przewidywanych ról odbiorczych, jak i nadawczych w literackiej komunikacji, ról ustrukturuowanych w system opozycji. Po stronie nadawcy mamy więc wyobrażenia kabotyna, ekshibicjonisty, koniunkturalisty, albo: heroicznego wiwisekcionisty, egzorcysty, autodydakty. Odbiorca wyobrażony jest jako: czytelnik selekcjoner – cenzor lub korektor, bądź też – po drugiej stronie – fetyszysta lub kolekcjoner, albo czytelnik alegorysta: egzegeta lub wyznawca.

Rzecz znamienna: autorska (najprawdopodobniej) notatka reklamowa dołączona do egzemplarza *Motorów* z 1937 r. podejmuje wszystkie wymienione wyżej składniki sytuacji komunikacyjnej.

I mit konwersji („Nowa [...] powieść autora *Uśmiechu* i *Zmór* [...] wyrasta [...] ponad, tak przecież różnorodną i wielostronną, twórczość dotychczasową Emila Zegadłowicza”)² – szczególnie znamienne jest tu sformułowanie zasadniczego – jak czytamy – motywu książki, „motywu motoryzacji mózgu (świadomości) płcią”.

I manipulacje autobiograficzne („przemiany psychofizyczne” ujęte w ramy „intensywnych stronic poświęconych charakterystyce osób ze świata lekarskiego (Kraków); fragmentów dotyczących „zamętu pierwszych dni wielkiej wojny (Berlin), byłego Ministerstwa Sztuki i Kultury (MSiK), życia pensjonatowego (Warszawa), teatru, manifestacji socjalnych, aktualnych spraw społecznych”).

² Notę cytuję z okładki wydania: E. Zegadłowicz, *Motory*, Łódź 1981. Wszystkie cytaty z powieści (z odnotowaniem stron w nawiasach) według tego wydania.

I wreszcie wyobrażenie spolaryzowanych postaw lekturowych („Niezawodnie też – czytamy w notce – w większej jeszcze mierze niż dotychczasowe powieści Zegadłowicza – zyskają sobie (*Motory*) – (zachwyconych i oburzonych) czytelników w całej Polsce”).

Nota reklamująca *Motory* zdradza więc jak gdyby dążność do utrwalenia, do konserwowania sytuacji komunikacyjnej, ukształtowanej w recepcji *Zmór*, kamuflując swego rodzaju niechęć wobec innowacji w tym zakresie. Nota jest tu, oczywiście, metatekstem, niekoniecznie obowiązującym, skoro, powtórzmy znany truizm, każdy tekst projektuje swą własną lekturę, planuje z góry jej przebieg i grę. Nota sugeruje, że *Motory* powtarzają mechanizm komunikacyjny, albo komunikacyjną strategię *Zmór*. Słowa autora (?) podsuwają wniosek, że *Motory* to po prostu druga, śmielsza, bardziej „zmorowata” wersja *Zmór*.

Czy tak jest rzeczywiście? Opinia tego rodzaju uległa pewnej standaryzacji: jest w historii literatury obiegowa. Sprowadza się ona do przekonania, że *Motory* różnią się od *Zmór* pod względem stopnia, a nie jakości. Oczywiście, owa różnica stopnia (stopnia kabotyństwa bądź odwagi, ekshibicjonizmu bądź egzorcyzmowania itd.) wystarczyła jako motyw usprawiedliwiający konfiskatę książki. W lekturowych polaryzacjach górę wzięła cenzura nad korektą. Cenzura nie ograniczyła się do redukcji różnic stopnia, nie zatrzymała się więc na redukcji śmiałości *Motorów* do – dopuszczalnych dla niej – ram odwagi *Zmór*. Skonfiskowała całą książkę, nie zaś jej fragmenty. Ów jedyny, poświadczony wówczas dokument odbioru powieści Zegadłowicza jest nader pouczający: cenzor czytał *Motory* zupełnie inaczej niż *Zmory*.

Jeśli odrzucimy pokusę czytania *Motorów* fragmentami, (np. *Motory* jako powieść o fragmentach pornograficznych, *Motory* jako zbiór dosadnych charakterystyk i karykatur, *Motory* jako zbiór plotek itd.), jeśli więc odrzucimy, nie tak znów wyjątkową, a nawet, przynajmy, nader w tym wypadku charakterystyczną, pokusę lektury selektywnej, stanie przed nami pytanie o hipotezę, czy propozycję całościowego odczytania powieści Zegadłowicza.

Stawianie podobnego pytania może się wydać świadectwem nadmiernego skrupulantwa. Jak to, przecież *Motory* same, już od początku, od okładki, demonstrują jak na transparencie klucz lektury, ów „zasadniczy motyw motoryzacji mózgu (świadomości) płcią”. Redundancja fragmentów wykładających ideologię dzieła nie powinna wszak budzić wahań lub wątpliwości.

Posłużmy się małą antologią cytatów:

Trzeba by to tak ująć: kobieta (lub: kobiecość) – na każdym etapie rozwoju inna – choć w zasadzie taka sama jako emocjonalność, jako hormonizowanie mózgu, który – nią właśnie zasilany – przy tej produkuje sprawność asocjacyjną, przy tamtej wzmożoną wrażliwość na barwy, na dźwięki, przy owej mistycyzm, przy innej instynkt społeczny, agresywność, rewolucyjność; albo też inaczej: w momencie zbliżania się nowego rozwoju świadomości przychodzi – zawsze! – ta pożywka: seksualizm, nowa [...] kobieta [...] (s. 21–22),

[...] hormonizować mózg! – dusza rośnie na ciałach kobiet [...]; pewnik: świadomość rośnie z czynnego seksualizmu! (s. 28).

Oto czym jest seksualizm: uenergetycznieniem. Narząd niewieści rodzi nie tylko ludzi, rodzi świadomość i świadomość tę wzmaga po krańce geniuszu, więc po kres wielkości. Sam akt płciowy jest tylko ułamkiem energetyki seksualnej, która stwarza gwiazdy i myśli: ewolucje i rewolucje (s. 32–33).

Etapy rozwoju człowieka znaczą się kobiecościami; napływ energetyczny wyzwala się pieszczotami – jak tarcie powoduje elektryczność; taki (a nie inny!) jest somatyczny aparat organizmu ludzkiego; poczucie i odczucie tych różnorodności jest miernikiem dla wzrostu świadomości (s. 33).

Niestonizowany, niezahormonizowany organizm jest zdolny tylko do suchych statystyk. Do sztuki nie wolno podchodzić bez zainteresowanych jąder. Zrozumienie sztuki, a może wszelkie zrozumienie, ukryte jest w komórkach zoledzia i klitoris; to są anteny (s. 150).

[...] czy cośkolwiek ważnego może się stać bez pierwiastka seksualnego? [...] Cała gra dziejów idzie po linii afirmacji i negacji płciowości, pomiędzy orgazmem a ascezą rozpięta jest tkanina historii [...] (s. 272).

– Tajemnica sztuki i tajemnica mowy jeden ma początek i jeden przapęd! Kobieta i poeta to są emanacje skryształowanej przyrodniczości (zasadniczych elementów przyrody); wszystko inne jest obyczajowo-historyczną katechizacją. Sztuka to kształt płci (s. 319).

Trzeba przyznać, że program ideologiczny wpisany w podobne, rozrzucone po całej książce, elukubracje objawia się z całą jaskrawością. O ile *Zmory*, według naszej interpretacji, komponowały się w udratyzowane pytanie o możliwość literackiej realizacji erotyzmu bez ideologicznego, motywującego nawiasu (dydaktycznego, psychologicznego itp.), o tyle *Motory* wydają się powieścią motywującą własne wątki erotyczne ideologią czerpaną nie spoza obszaru erotyzmu, ale zbudowaną w ramach tego obszaru swoistą ideologią erotyzmu, który sam się usprawiedliwia³.

W *Zmorach* ponad traktatową narracją, „zmorowatym” monologiem wewnętrznym i obscenicznym dialogiem – trzema odrzuconymi językami de-

³ Zob. *Od „Zmór” do „Motorów”*, dz. cyt.

formującymi erotyzm – stała kompozycja sięgająca po wątki dionizyjskie. Mit okazywał się jedynym właściwym sposobem artykulacji erotyzmu jako wartości. Mit miał w *Zmorach* opowiadających historię inicjacji głębokie uzasadnienie: akcentował lekceważoną, w świecie skazanym na niedojrzałość, doniosłość erotyzmu. Bohater *Zmór* musiał przejść doświadczenie erotycznego wtajemniczenia, aby zostać artystą. Fabuła powieści konsekwentnie prowadzi ku temu podwójnemu finałowi: narodzinom mężczyzny i poety. Trzeba przyznać, że autorowi udało się zakamuflować blasfemiczny projekt kompozycji opartej na parodii motywu powtórnych narodzin z wody (akt inicjacji spełniony przy studni jest aluzją do chrztu).

Odczytywane w kontekście *Zmór Motory* robią wrażenie powieści multiplikującej ten sam schemat inicjacyjny. Aparat motywujący strukturę tego rodzaju podpowiadają *expressis verbis* wypreparowane przed chwilą cytaty.

Fabuła *Motorów* komponuje się nader prosto: mamy przed sobą historię poety i mężczyzny znaczoną etapami kolejnych przygód miłosnych i faz twórczości, splecionych nierozłącznie, dzięki działaniu mechanizmu harmonizacji świadomości przez płęć.

Współzależność jest za każdym razem podkreślana. Np.:

[...] przychodziła wieczorami na kilka godzin do Cypriana na «poezję»; istotnie, na poezję też; to dopingowało; pisał dużo; bardzo dużo w tym okresie kunsztownie: sonety, triolety, oktawy, sekstyny, seguidillas, ballady prowansalskie et tutti quanti; taka pora na niego przypadła – a od tej pani Kle to wszystko szło; asumpt cały” (s. 118).

„Poezji nie cierpiała; dla poetów żywiła pełną pogardę [...]. Pisał teraz dużo; pełno w nim było obrazów – nadawał im kształt; pracował, uczciwie pracował. Stała się dlań Irka wspaniałą muzą; muzą kontrowersji i kon.radykcji. [...] abominacja podniecona seksualizmem stawała się elementem twórczym. [...] Żył i tworzył przeciw niej! (s. 242–243).

Okresom podniecenia towarzyszą okresy remisji. Cytujemy:

Twórczość Cypriana Fałna była okresowa, to znaczy: miesiące silnej i nieustannej gorączki i ekspansji pisarskiej – potem nagle ochłonięcie i wyczerpanie, miesiące gnębiące pustki, niechętności wszelkiej [...] (s. 315).

Ciekawe, że w okresach remisji mowa jest o procesach sublimacyjnych, ujmowanych na sposób freudowski:

– Zdarzało się, że w takich to okresach między przeradzał się cały, wielopłaszczyznowy, wyparty z rozsądnych zawiasów napęd w manię zbieracką [...]. Wkładał w ten surogat całą chemię i elektryczność mózgu, rytm serca, pracę jąder; bo też nie było to niczym innym, jak sublimacją seksualną [...], przedmioty [...], wyczerpywały bez reszty pobudliwość wszystkich sfer energetycznych ciała, więc tym samym i psychy [...] (s. 317).

Sublimacja tworzy w tym wypadku przeciwieństwo „hormonizacji”.
Cytujemy:

[...] były te manie zajęciem (wypełnieniem, mamidłem) – lecz nie były podniecią; bodźcem nie były; brakowało im pierwiastka tonizacji (usypiały raczej leniwo) i tego najdonioślejszego: wiewu hormonizacyjnego, który by poruszał wszystkie organiczne maszyny świadomości, przewietrzył «pod» i przesuwał sprawną transmisję zdarzenia ku – poza momentami silnych i rzadkich napięć – tak trudno dostępnemu «nad».

Tu był potrzebny, potrzebny i konieczny pierwiastek kobiecy. – Kobieta – zawsze ta sama, zawsze inna: wyzywająca, natężająca, podniecająca – ruch i zapęd (s. 318).

W ten sposób krąg się zamyka: „manie” sublimujące erotyzm zapowiadają nadejście kolejnej, hormonizującej muzy. Wyłuskaliśmy z tekstu *Motorów* cytaty reprezentatywne, ukazujące „ideowy” schemat wszystkich kolejnych ogniw fabularnej składanki. Szczegółem zabawnym jest tu, nawiasem mówiąc, dość ścisła segmentacja chronologii. Wiodący z samym sobą dyskurs bohater *Motorów* pyta i odpowiada:

Ile? – ach, mój nieznośny buchalterze! – Trzy lata, trzy! – Trzy? – zwyczajnie; ale to potem; te trzy lata? zawsze tak; tyle akurat jest dynamiki w każdej miłości, w każdym spotkaniu [...] (s. 27).

Rozpiętość czasowa fabuły uzyskuje w ten sposób swoją geometrię: dwudziestosiedmioletni okres, który obejmuje fabułę, dzieli się, w przybliżeniu, na dziewięć odcinków trzyletnich, odpowiadających epizodom z kolejnymi muzami bohatera. Można by ten aspekt konstrukcji fabularnej określić jako charakterystyczną dla *Motorów* retoryczność fabuły. Ów walor retoryczny, objawiający się w rytmie powtórzeń, wywodzi się z wzorca mitologicznego. Życie artysty natchnionego kolejno przez dziewięć muz uzyskuje wymiar uniwersalny.

W lekturze, która za punkt wyjścia bierze fabułę utworu Zegadłowicza, na plan pierwszy wysuwa się aspekt perswazyjny powieściowej kompozycji. W istocie można odnieść wrażenie, że wyraźna redundancja konstrukcji fabularnej i jej zamknięcie, bliskie schematyzmowi, służą, wraz z rozsiągniętymi w tekście dyskursami, eksplikacji, powiedzmy nawet – natrętnej eksplikacji, głównego wątku ideologicznego *Motorów*. Czyżby więc były *Motory* spóźnioną odmianą *roman à thèse*? panseksualną powieścią tendencyjną?

Zwróćmy najpierw uwagę, iż podobna lektura powieści, eksploatująca głównie retorykę jej fabuły, bierze niejako w nawias dramatyczne napięcie utworu, lekceważy teleologię fabuły, wykrywając w jej strukturze przede

wszystkim plan paradygmatyczny. Mówiąc najprościej: lektura *Motorów* jako powieści tendencyjnej musi, z konieczności, uznawać prymat „ogólnej teorii harmonizacji” w stosunku do poszczególnych jej wcieleń. Mniej jest ważne, w jakim kierunku „harmonizują” kolejne muzy, uwagę przyciąga sam mechanizm harmonizacji.

[...] przy tej – powtórzmy za autorem – (mózg) produkuje sprawność asocjacyjną, przy tamtej wzmożoną wrażliwość na barwy [...], przy owej mistycyzm, przy innej instynkt społeczny, agresywność, rewolucyjność (s. 22).

Przecież – dla przykładu – w popularnej powieści Orzeszkowej nie jest w ostateczności ważne, jakich zawodów próbuje Marta, liczy się to, że żadnego nie potrafi wykonywać wystarczająco sprawnie. Lektura, którą chcemy scharakteryzować, musi, w pewnym stopniu, brać w nawias fakt, że ostatnie muzy wiodą bohatera ku radykalizmowi społecznemu. Warto zresztą zauważyć niejasność ewolucji twórczej i światopoglądowej bohatera powieści. Sprawie tej poświęca się w *Motorach* niewiele miejsca. Wyjątkiem jest tu właśnie szerzej rozbudowany wątek radykalizacji postawy Cypriana Fałna u schyłku drogi twórczej i życiowej. I ten epizod rozwija się przecież zgodnie z regułą harmonizacji. Muzą społeczną jest Maura:

[...] Maura – hasło, kierunek – element nowy (s. 54).

[...] niech Maura będzie wszędzie, niech będzie fluidem, podniętą, ziszczeniem czegoś tam, co się ziszczyć musi – harmonizacją tej okolicy myśli, która jest wszystkich, przez wszystkich, dla wszystkich: treść zasadnicza dwudziestego wieku [...] mózgi muszą zasłużyć na zaufanie mas chłopskich i robotniczych [...] (s. 55).

[...] a o to idzie – powiedziałem: mózgi; montaż frontu – otóż to: mózg musi zasłużyć na zaufanie mas chłopsko-robotniczych!

Przez cały czas rozmowy myślał: Maura; i rozważał: czy to źle? – jeśli ku temu właśnie celowi zmierza wszystko? – i czy cośkolwiek ważnego może się stać bez pierwiastka seksualnego? – jakaśkolwiek przemiana? przerodzenie? palingeneza w tym krótkim i jedynym żywocie człowieczym? (s. 272).

Jaki kształt przybiera panerotyczna ideologia *Motorów*? Można by ją rozpatrzeć w dwóch kontekstach: w zestawieniu z popularną w okresie powstawania powieści, dość uproszczoną wersją freudyizmu – z jednej strony, i z drugiej strony – obok należącego już wówczas do archaiki literackiej, panseksualizmu modernistycznego. Dlaczego takie właśnie konteksty? Wydaje się, że oba wymienione ujęcia erotyzmu, ukształtowane niemal równocześnie, przeciwstawiają się nowym mitom wyzwolonego erotyzmu, tworzonemu przez kulturę masową dwudziestolecia międzywojennego, mitom uwalniającym seks z uwikłań metafizycznych („swoboda seksualna”).

Lektury powieści Zegadłowicza, w których mowa o pornografii, lokują je – naszym zdaniem mylnie – z reguły w tym ostatnim kręgu.

Autor *Motorów* odwraca zarówno tezy Freuda, jak i hasła modernistów, nie przekraczając jednak granic zakreślonych w obu tych interpretacjach erotyzmu. Dwa zasadnicze momenty ideologii *Motorów* to prymitywistyczna, by tak rzec, antykulturowa definicja twórczości i sztuki, pojętych jako bezpośrednia erupcja (by nie powiedzieć: ejakulacja) libido, oraz przeswiadczenie o dominacji pierwiastka męskiego.

[...] czar zjawisk przyrodniczych – mówi się w powieści, dodając zaraz – i ich przedłużenie: dzieła sztuki – należy chłonać (ale i jak wiemy tworzyć) w stanie zakochania; inaczej nie warto (chyba że od urodzenia upośledzeni jesteśmy antykwarstwem) (s. 150).

Antykwarstwo, kolekcjonerstwo, porządkowanie sztuki, to – jak pamiętamy – wyraz sublimacji erotyzmu, z natury rzeczy nietwórczej. Stąd niechęć do historii sztuki:

[...] uważam ją, historię sztuki, naprawdę za ciężką chorobę, coś w rodzaju cholery; nigdy się nie zakaziłem przeczytaniem historii sztuki; chroniło mnie od tego zaśnięcie już przy wstępie (s. 18).

Motory sięgają do jednego z najbardziej popularnych mitów modernistycznych: mitu Modliszki, przekształcając go jednak w interpretacji fenomenu twórczości na korzyść pierwiastka męskiego. Pośród cytatów z Wilde'a i Nietzschego padają następujące słowa Cypriana Fałna:

[...] poeta to niewątpliwie organizm maciczny [...] człowiek częścią przyrody, wyzwole nie z androgynizmu, kobieta bierze na siebie par excellence przyrodniczą pracę, męczyzna wznosi się do badania, stwierdzenia, syntetyzowania, poniekąd nawet do kontrolowania, podporządkowania praw [...]

[...] kobiecy aparat jest oczywiście bezpośredniejszy i bliższy przyrody; reprodukcją czy analogią psychiczno-fizycznych właściwości macicznych jest poeta; zapładnia go ból i radość, zapładnia nędza i niesprawiedliwość, ziemia i wszechświat, piasek i gwiazdy – i: rodzi; o wielkości poety zaświadcza właśnie ta predyspozycja maciczna – wszystko inne jest grą intelektu mniej lub więcej finezyjną [...] (s. 92).

[...] wszystkie zjawiska są plemnikami – on je wchłania, rozwija – zapładnia się, krótko mówiąc [...] (s. 93).

Symboliczne uwikłania *Motorów* prowadzą do paradoksu. Dominacja męczyzny-poety, wyrażona w języku modernizmu, musi tu, konsekwentnie, posługiwać się motywem „maciczności” – modliszkowatej „maciczności”. Teoria hormonizacji czyniąca kobietę elementem zapładniającym poetycką – męską „macicę” przypomina *contradictio in adiecto*. Próba roz-

wiązania tych sprzeczności jest – z jednej strony wizja męskiego wampiryzmu, z drugiej – rozłączne traktowanie seksualizmu i płodzenia. Posłużmy się dla ilustracji, wyimkami z tekstu. Mówi poeta-wampir:

Kocham was wszystkie, któreście podsycali moją myśl i rozżarzały moje uczucie. Karmiłyście swym istnieniem twórczość moją, czyli: darzyłyście mnie życiem; ileż razy blade i zamierające, ożywiła i odmłodziła transfuzja waszej ciepłej krwi [...] (s. 102).

I cóż ja wam w zamian daję? – jakąż monetą odpłacam? – uwieczniam was, czyli czynię coś, czego sobie wcale nie życzyście [...] w czym widzicie, jakże słusznie! utajoną nienawiść do siebie; mizoginizm. Wyznam wam też, że nie umiem obronić się przypuszczeniu, domniani, hipotezie, że jesteście samicami innego gatunku [...] (s. 102–103).

I drugi cytat:

Popęd płciowy, rodzicielstwo – to zgola rozbieżne sprawy, to są dwa aspekty życia [...] jeden [...] to [...] pospolite zachowanie gatunku, drugi to element twórczy: hormonizująca, energetyczna rozkosz; tamto więc dotyczy zbiorowości, to osobowości (s. 50).

Panerotyczna ideologia *Motorów*, rozwijająca hasło „dusza rośnie na ciałach kobiet”, zmierza w kierunku utrwalenia dominacji pierwiastka twórczego, „macicznie-męskiego”. Nie brak tu, rzecz jasna, mizoginizmu. Kobięcie zapładniającej poetę-artystę przypada w owej parafrazie mitu Modliszki rola pożeranego samca. W sennej wizji, której doświadcza bohater powieści, chór muz woła:

– tyś nas wszystkiego pozbawił; wydarłeś nam życie, krew wyssałeś, rozkosz ukradłeś, radość zabiłeś [...] – jesteśmy jak zasuszone w pamiętniku kwiaty: cienkie, kruszące się, przeźroczyste [...], jak próchno (s. 114).

Poeta – mówi Cyprian Fałn – jest tylko w swym dziele; w nim jest cały. Żyje wciąż i wciąż umiera; [...] twórczość jego jest pasem ratunkowym; i tu, i wszędzie, i zawsze jest tylko zjawiskiem przyrodniczym [...] (s. 206).

Panseksualizm wykładany w *Motorach* rządzi się przede wszystkim odwróceniem – symetrycznym odwróceniem erotycznych mitologii wyrosłych w kręgu kultury modernizmu. Język, który w *Motorach* służy artykulacji idei przewodniej, jest językiem zapożyczonym, przy czym wszystkie jego znaki uzyskują wartość odwrotną do tej, którą posiadały w macierzystym systemie. Oto wnioski, jakie nasuwa lektura książki, jako powieści z tezą, lektura – przypomnijmy – eksploatująca retorykę fabuły i – jak przystało na powieść tendencyjną – retorykę rezonującego bohatera.

Można wszak czytać *Motory* inaczej. Zamiast tropić symetrię fabularnej architektoniki, próbować uchwycić logikę narracji. Narracja po-

wieści uderza kontrastem wobec regularności fabuły. Konstrukcja narracyjna *Motorów* jest wyraźnie asymetryczna. Przytłaczająca większość tekstu opiera się na technice retrospekcji – tylko dwa niewielkie rozdziały końcowe (około 10 procent tekstu) wymykają się tej zasadzie. Poza owymi rozdziałami sytuacja narracyjna pozostaje niezmienną: Cyprian Fałn leży w szpitalu, snując refleksje i rozmowy (których wiele cytowaliśmy wyżej), wspomina wydarzenia całego życia, począwszy od momentu erotycznego wtajemniczenia. Temat rozmyślań motywuje się prosto:

Ostatnimi dniami jasność i precyzja myśli Cypriana jest nadwreżona i pomierzwiona; namiętność burzy spokój; ciągle tylko o kobietach. I nie ma dziwoty; organizm zdrowieje, właściwie jest już zdrow (s. 32).

Poza retrospekcjami pojawiają się także antycypacje, wywołane korespondencją miłosną z wielbicieleką pisarza, uwikłaną w działalność socjalną o nastawieniu rewolucyjnym. Pobyt w szpitalu to przerwa w aktywności pisarskiej – po opuszczeniu szpitalnych murów Fałn biegnie do ostatniej ze swych kochanek, która – jak się okazuje – właśnie popełniła samobójstwo. Wróciwszy, z żoną, do domu, kończy rozpoczętą wcześniej powieść, po czym wyjeżdża do miejsca wielkich zamieszek i manifestacji, gdzie, po nocy spędzonej z uroczą korespondentką, uczestnicząc nazajutrz w pogrzebie zastrzelonego robotnika, ginie na barykadzie od kul policjanta. Ostatnią, dziewiątą muzą okazuje się robotnica, zamykająca pocałunkiem usta umierającego poety. Towarzyszka Ursa, z obnażonym torsem, jest wcieleniem *Wolności* z obrazu Delacroix.

Powieściowa narracja sięga także w kilku miejscach po cytaty: składają się na nie listy zakochanych kobiet oraz ich, nieznaczne rozmiarami, dzienniczki intymne, a także listy przyjaciół pisarza.

Poza retrospekcjami, budującymi mniej lub bardziej regularne opowiadania, wewnętrznymi monologami, solilokwiami, dialogami, cytatami listów i dzienników, zawierają *Motory* także wizje sennie, przypominające w technice narracyjnej „strumień świadomości”. Można z powodzeniem mówić o niezwyklej sprawności, a nawet wirtuozerii powieściowej narracji, w której kontrapunktują bądź przeplatają się różne formy i faktury opowiadania. Zasadą wiążącą ten spory repertuar technik powieściowych jest, po stanzlowsku pojmowana, personalność narracji. *Motory* konsekwentnie wystrzegają się narracji auktorialnej, w czym różnią się od *Zmór*, w których oba żywioły: personalny i auktorialny współwystępują, tworząc dialogo-

we napięciu. W *Motorach*, mimo widocznego konfliktu, rozbudowa planu narracji nie prowadzi do jego usamodzielnienia: stosunek między narracją i fabułą pozostaje jednak stosunkiem wyrażenia do treści – narracja „obsługuje” fabułę, podporządkowuje się jej biegowi. Jest to bodaj najistotniejsza sprzeczność kompozycyjna powieści Zegadłowicza, która, rozwijając się ze swobodą asocjacji właściwą monologowi wewnętrznemu, poddaje się w końcu chronologii, opowiada wszystko „po kolei”. Asocjacje i retrospekcje są wyraźnie sterowane. Można by powiedzieć, że dwa główne plany powieści ukształtowane są konfliktowo: rozbudowane partie narracyjne, dramatyzujące tu i teraz opowiadania, zakłócają swobodny, chronologiczny bieg relacji o zdarzeniach, wprowadzając anachronizmy i antycypacje, których sens można objąć dopiero po zapoznaniu się ze stosowną sekwencją fabularną. I na odwrót: przymus chronologii psuje bogactwo asocjacyjne wewnętrznego monologu, opowiadanie chronologiczne wprowadzone pod pretekstem retrospekcji rozbija gęstość tkanki narracyjnej, odbiera jej substancjalność – nieprzezroczystość. Posłużmy się przykładem: na s. 54 umieszczone są takie oto wynurzenia bohatera:

Mila, Mila, Mila – (drży i łka w nim wszystko) – pod rozległym firmamentem grzaska i błotna ziemia – czujna, destrukcyjna ohyda ciągłej obecności «tamtego» – meble, łóżka, dywany, lampy, książki, ramki, w których się «tylko» fotografię zmieniło – przedtem z „nim”, później... włosy, oczy, usta, piersi i... dwoje dzieci, to też... Mila!!! – i po co to teraz wspominać (s. 54).

Począwszy od s. 349 toczy się opowiadanie (także retrospekcja), w której szczegółowo rozwinięto historię i motywy „samczej” zazdrości Cypriana Fałna o byłego męża Mili. Owo opowiadanie z dalszych stron powieści nie zmienia sensu wspomnienia umieszczonego wcześniej, jest raczej jego konkretyzacją, rozległym do niego przypisem, który narracja w postaci wewnętrznego monologu mogłaby z powodzeniem pominąć. Zamiast spodziewanej gry sensów, opalizacji tego, co wyłania się z pamięci, raz w takiej, raz w innej postaci, mamy tu raczej do czynienia z redundancją. Albo lepiej: z dwoma, kłócącymi się ze sobą, ujęciami materii zdarzeniowej.

Bo też – powiedzmy w końcu – retrospekcje z muzami wyskakują z pamięci bohatera *Motorów* na zawołanie: monolog wewnętrzny jest sfalszowany, dramaturgia wspomnień – reżyserowana. Świadczą o tym nikiel, niemal niezauważalne sygnały stylistyczne. Spójrzmy najpierw na zdania wprowadzające główne retrospekcje powieściowe:

- 1) Spokojnie – spokojnie – no już – dzwonki – gong; pierwsza kobieta [...] (s. 56).
- 2) [...] przed łóżkiem sposobną akurat porą wymgliła się Marysia Jamrozianka [...] (s. 70).
- 3) [...] więc Balbina? [...] Marysia? [...] a teraz: pani Kle? (s. 113).
- 4) [...] zaprzysiągł sobie, że nic go nie zmusi do wzięcia w ręce parzących narzędzi mordu. Dotrzymał przysięgi.
Lecz o tym jeszcze będzie.
Teraz przecież z tą Wisią (s. 134).

Najbardziej wyraźnego przykładu dezawuowania spontaniczności wspomnień dostarcza sposób wprowadzenia historii Mili (zapowiadanej, jak pamiętamy już na początku powieści):

Gdy się wyrównał rytm pulsującej krwi – wtedy z tajemniczego głośnika, zawieszonego w piątym kącie pokoju, dobiegł cichy, łagodny, słodki szep:

– oto jestem, twa siódma –

– tak, to twój głos, to ty jesteś, Milo – [...]

[...] wyrzekłaś się mnie! [...] leżąc pod nim, pod nagim właścicielem orderów – [...] skuczalas jęklawie i piskliwie – ojczyźnianie, bohatersko – – przepraszam, że ci to mówię już teraz – (pognatwana w synchronizmach myśl Cyprianowa krzyczy rozpaczliwie: jeszcze teraz! [...]).
– że ci to mówię tak a priori – – przecież, do diabła, psuję sobie tym cały dukt wypadków, kompozycję – – a jednak nie mogę wytrzymać, nie mogę powstrzymać się [...] (s. 304).

Opozycja lokalizacji czasowych: „już” / „jeszcze” jest tu, jak widać, wykładnikiem centralnej dla *Motorów* opozycji planów: narracyjnego i fabularnego. Z punktu widzenia sytuacji narracyjnej, jej własnego *hic et nunc*, imaginatywny dialog – z bohaterką wspomnień z przeszłości – toczy się „jeszcze teraz”. Z perspektywy chronologii fabularnej ten sam dialog, wyprzedzający w powieści wydarzenia, które będą dopiero opowiedziane, toczy się „już teraz”, psując, wedle słów Cypriana Fałna, „cały dukt wypadków, kompozycję”.

Czyżby więc bohater *Motorów* był nie tylko personalnym medium narracji, punktem widzenia, z którego patrzymy na jego własny świat, ale również tej narracji – „kompozytorem”? Czyżbyśmy zatem, odczytując w *Motorach* historię Cypriana Fałna, czytali zarazem powieść Cypriana Fałna? Jak bowiem wyjaśnić znaczenie słów, które, jako „strzęp dyskusji”, śnią się Fałnowi w prologu *Motorów*:

[...] co do historii sztuki, nasunęło mi się to podczas sceny superrewizji lekarskiej z Cyprianem (s. 18).

Wizje senne relacjonowane w powieści stanowią najbardziej paradoksalny element narracji *Motorów*. Bohaterowi śnią się bowiem w szpitalu sceny, które przeżyje później, po opuszczeniu szpitalnych murów (śni mu się

m.in. własna śmierć na barykadzie). Sny to zresztą nader szczegółowe, wierne odtwarzające przyszłość (por. np. motyw żuka we śnie i na początku przedostatniego rozdziału).

Sny bohatera mają dwa zasadnicze wątki: jeden, by tak rzec, realistyczny, antycypujący treść dwóch ostatnich, „pozaszpitalnych” rozdziałów powieści, drugi – „mitologiczny”, antycypujący fabularny schemat *Motorów*. Persewerujący motyw pojawia się już na pierwszej stronie:

W jednym z takich wyblśnieć – ponad urwiskiem szczytu górskiego, poza umierającym ponowkiem – zamajaczyła, jak w prostopadłej tafli lodu na międzyplanetarnym mrozie – olbrzymia, w nieskończoność umykająca syrinks: niewieście, sfinksowe twarze – dziewięć rozmgłonych piszczał – – (s. 13).

Po chwili sen przynosi mitologiczną poprawkę:

Z pięknej córki rzeki Ladonu, nimfy Syrinks, zamienionej w trzcinę, uczynił (Pan) narzędzie muzyczne o siedmiu otworach: piszczałkę syrinks – i na niej – na tej nimfie pięknej – gra: wtedy [...] dziewięć muz zestrza z rytmem pieśni tętno krwi: tańczą dzieje człowieka [...] (s. 16).

I jeszcze dalszy ciąg cytatu:

[...] widzi arkadyjską krainę, a wraz jakby siebie i swe myśli zgęszczone w ponętne kształty dziewięciu nagich muz – on, Pan: Cyprian Fałn (s.16).

W końcu bohaterowi śni się interpretacja własnego snu:

[...] anamneza? asocjacja? kompleks życzeniowy? symbolika wreszcie? metaforyczne skojarzenie? – Najważniejsza sprawa to z tą grą na trzcinowych piszczałkach, na syrinks, a właściwie na nimfie Syrinks; to przecież jasne [...] konstrukcja snów jest prosta – to tylko my jesteśmy zawili i zbyt chytry na jawie; to wszystko (s. 17).

Logika obrazów sennych persewerujących w powieściowej narracji uderza kontrastem wobec paralelnej do niej logiki fabuły *Motorów*. W snach muzy są w swej brutalnej kobiecości istotami dominującymi nad obnażoną, zdegradowaną męskością Fałna-Pana:

Rozwydrzone, gołe muzy popychają go, szturchają, podstawiają nogi, szczypią, targają za włosy – pokazują mu przyrodzenie swe pod kędzierzawym strzępem i skrzeczają: chciałbyś? rzą jak kłacz i wypuszczają na niego strugi gorącego moczu, rozłęczzonego w tym kolorowym półmroku – i w śmiech (s. 302).

Sny Fałna funkcjonują w powieści jako źródło jego retrospektywnych narracji, w nich bierze początek magia cyfr, której podporządkowuje się Fałn komponujący scenariusz swoich wspomnień. Charakterystyczne, że wizje senne protagonisty operują dwiema liczbami: siódmką (Syrinks)

i dziewiątką (muzy). Tylko raz, na wstępie (cytat przytoczony przed chwilą), oba układy liczbowe ulegają utożsamieniu w obrazie dziewięciopioszczątkowej Syrinks. Podobny układ komponuje całość powieściowej narracji: partie „szpitalne” mówią o siedmiu kochankach poety. Sekwencja szpitalna *Motorów* kończy się na samobójstwie siódmej muzy Mili. Dwuczęściowy, krótki finał opowiada spotkanie Cypriana Fałna z żoną ósmą i dziewiątą. W ostatnim zdaniu powieści bohater identyfikuje swoją dziewiątą żonę:

Z odległej wieży bije zegar – melodyjnie i dźwięcznie jak tony trzciniowej syrinks przesiane przez słońcem osypane łozy.

Raz – dwa – trzy – cztery – – – – –

Ostatni błysk – ostatni dźwięk – ostatnie słowo świadomości – dzie-wią-ta – (s. 445).

Finał powieści powtarza jej początek – wyśniewszy do końca swój pierwszy, otwierający *Motor* sen, zakończony obrazem pochodu Dionizosa, który przekształca się zgodnie z logiką oniryczną w obraz „nagiej po pas” Wolności na barykadzie – wyśniewszy ów sen – Cyprian Fałn przekracza granicę snu i jawy. Cytujemy:

Z odległej nocy wybiła godzina –

– raz – dwa – trzy – cztery – – – – –

– dziewiąta – (s. 21).

Wyszczególnione tu, dla przykładu, symetrie i dysymetrie narracji *Motorów* można by oczywiście mnożyć. Ważna jest obserwacja ogólna: powieść zmierza w swej narracji ku zamknięciu kompozycyjnemu, ku strukturze koła: motywy inicjalne zaplatają się w łańcuch z motywami finalnymi. Równocześnie technika narracji wyodrębnia zakończenie powieści, owe dwa ostatnie rozdziały, w których spotkania z muzami nie są już przedmiotem retrospekcji. Można je ująć jako urzeczywistnienie wizji i marzeń sennych, spełnienie na jawie onirycznych obrazów. Są też finalne sceny *Motorów* dopełnieniem „kompozycji”, zrazu wyśnionej, później wyreżyserowanej przez Fałna, uzupełnieniem tej „kompozycji” dwoma brakującymi ogniwami. Finałowi powieści brak rozbudowanej, udratyzowanej narracji, jako odrębnego, nieprzezroczystego planu: wydarzenia biegną tu szybko ku ostatecznemu rozwiązaniu.

Można by ową asymetrię narracji *Motorów* potraktować jako wskazówkę interpretacyjną. Jeśli – jak sugerowaliśmy wcześniej – Fałn jest nie tylko bohaterem, ale i narratorem, „autorem” powieści, którą czytamy, to oczy-

wiecie jego własne opowiadanie o własnej śmierci może być ujmowane tylko jako projekcja, jako fantazmatyczny obraz pozwalający zarazem ziścić się tęsknotom i obsesjom oraz zrealizować do końca założoną (czy wyśnioną) strukturę kompozycyjną. Poeta – Cyprian Fałn chciałby być takim, jakim jest w ostatnich dwóch rozdziałach: wielbionym i bohaterskim, oddającym życie w darze bogini Wolności, która pocałunkiem odbiera jego ostatnie tchnienie. Los Cypriana spełnia się w fantasmagorii jako los Dionizosa-Chrystusa. Pochód robotniczy porównany jest tu z „pochodem na Golgotę” (s. 436). Takiego siebie śni Cyprian Fałn, leżąc w szpitalu, gdzie leczy wrzody żołądka.

Oto tajemnica przemiany siedmiu piszczałek Syringi w dziewięć muz Olimpu. Siedem pierwszych muz różni się zdecydowanie od dwóch ostatnich. Realne muzy Cypriana to kobiety dominujące w stosunkach intymnych, raczej biorące rozkosz niż rozkoszą obdarzające: chłodne lub perswersyjne, albo znów nimfomańskie. Nawet pocziwa wiejska Marysia przedstawiona jest jako kobieta sterująca seksualnymi zachowaniami:

– cały czas trzymała Cyprianowego w garści. [...] – już jom dopod ka trzeba – zaszeptala Marysia i zadyszała pokuśnie – poć tyz, Cyprión, prędko, prędko, dawoj go – (s. 100)

Wszystkie „realne” muzy na różne sposoby gwałcą Cypriana, wywołując obsesyjne lęki wobec żądania potwierdzenia miłosnej satysfakcji:

Z ironiczną asocjacją napomniały się Cyprianowi owe przerażające słowa, pytania, karesy! – Wszystkie one bez wyjątku!! – Już przez skórę czuł zawsze moment, w którym się zbliża, w którym, jak pokraczne wronie pisklaki, sfruną z pożądlivych i pożądanvch (tylko nie wtedy!) warg: «czy ci dałam szcześnie? no, powiedz, czy ci dałam szcześnie? T e r a z powiedz!» (s. 38).

Muza-artystka – pani Ho wywołuje nawet lęk przed impotencją i faktyczną impotencję:

Deprymujące, pełne dyzgustu i zawstydyzenia były dla Cypriana częste w tym okresie przypadłości absolutnej fizycznej niemocy. [...] poczucie dystansu na dnie pomysłów i świadomości [...] istniało w stosunku do pani Ho od początku – mogło się przemienić w nużącą komplikację poczucia niższości (s. 287).

Gdy jeden z lekarzy pyta Fałna: „czy w panu kochali się mężczyźni?”, poeta odpowiada pytaniem: „czy pyta pan o seksapil pisarski?” (s. 90). „Seksapil pisarski” – czyż w tej formule nie zamyka się właściwy bohaterowi sposób uwodzenia? Czy, w istocie, nie ma racji żona poety, gdy woła:

[...] poeta! – poeta, paskudny, obrzydliwy stwór! – po każdej książce nowe rozchylają się p... – myślą, wierzą, że poeta to olbrzymi ch..., który ma zapychać wszystkie dziury! – zachwyt bab! – znam ja to – znam! – po każdej nowej książce egzaltacja – po każdej nowe zapotrzebowanie na d... – tak! zachwyt, miłość, a potem d... – poeta; ch... na histerzyce – (s. 409).

Ten okrzyk określono w narracji jako: „skondensowany, krwiożerczy gniew”, który wyzwala „z dna przewidującej i drapieżnej medialności skamienieliznę słów” (s. 409).

[...] jawi się wszelka twórczość jako dno instynktu samozachowawczego i gatunkowego, zwycięskiej walki o samice [...] (s. 319)

– oto słowa Cypriana Fałna wplatające się jak gdyby niezamierzenie w elukubrację bohatera *Motorów* o hormonizacji mózgu.

Lektura biorąca za punkt wyjścia narracyjne komplikacje utworu prowadzi do interpretacji *Motorów* jako powieści psychoanalitycznej, objawiającej obsesję poety – producenta „pisarskiego seksapilu”. Twórczość obnażona jest tutaj w swym aspekcie instrumentalnym, jako kompensacja lęków, grożących impotencją, jako sublimacja pragnienia podobania się, pragnienia, by wywołać pożądanie, sublimacja tęsknoty za utraconą (a może nigdy nie zdobytą) dominacją pierwiastka męskiego. Twórczość jako produkcja wyzwolenicznych mitów hormonizacyjnych, jako rewolucja pochłaniająca ofiary. Twórczość jako wyzwanie przeciw – mówiąc słowami powieści – „zmowie wulw” (s. 302).

Taka lektura odwraca symetrycznie sensy *Motorów* czytanych przez pryzmat fabuły, *Motorów* – panseksualnej powieści tendencyjnej, eksplikującej hasło motoryzacji mózgu płcią. Która z tych lektur jest prawdziwa?

Motory w swej konstrukcji, lub może raczej nie-do-konstrukcji poddają się i jednej, i drugiej hipotezie sensu. Ich żywiołem jest konflikt: będąc powieścią jawnie autobiograficzną, są zarazem autobiografią jawnie powieściową; noszą w sobie – użyjmy sformułowań Gusdorfa – i „apologetykę, czy teodyceę bytu osobowego”, i „wysiłek twórczy, aby przekazać sens własnej legendy”⁴. Jak zatem czytać *Motory*?

⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 271 i 278.

„Playboy” albo *chanson courtoise*

„Walczymy z lekturą od przebudzenia do zaśnięcia, a czyż nasze sny nie są jeszcze jedną lekcją tego bólu, jaki niesie niemożność odczytania, lub może bólu, że nie ma żadnego sposobu, aby się dowiedzieć, czy tak wędrując i błędząc po mowie, nie zdarzy nam się przypadkiem trafić na odczytanie właściwe?”¹

Epizod dziesiąty z ostatniej powieści Anatola Ulmana² to narracja „człowieka seksu”, który jest kolekcjonerem i, jak sam mówi, „posiadaczem” kobiet z fotografii. Zasadnicze elementy tego epizodu powtarzają fabularną bazę – jednego z dawniejszych i zarazem najciekawszych tekstów autora – opowiadania *Kwadratura czasu*³. Mówię o bazie fabularnej dlatego, że w pewnym sensie dopiero owa historia „posiadacza” kobiet z fotografii uczyniła, czy też pozwala zidentyfikować to, co „się zdarzyło”, a właściwie zwłaszcza to, że w ogóle coś się zdarzyło w tamtym, o dziesięć lat starszym – mierząc odległością dat publikacji – utworze. Nie dysponując wcześniej podobnym – chciałoby się powiedzieć – „postsynchronem”, czytelnik musiał w istnienie takiej „bazy” powątpiewać. Co mogło, a pewnie nawet powinno, prowadzić do wniosku, że:

jedyną realną płaszczyzną jest tutaj narracja, w której obracają się elementy czerpane ze świadomości opowiadającego. Są one przy tym uwolnione od wszelkich chronologicznych uwikłań, łączą się ze sobą, określają dopiero w toku wypowiedzi i to ona wyznacza jedynie istniejące relacje między nimi [...] Fakty, wspomnienia, marzenia i zmyślenia zlewają się w teraźniejszości, tworząc rzeczywistość-opowieść⁴.

¹ J. Hillis Miller, *The Ethics of reading*, Columbia UP, New York 1987, s. 59.

² A. Ulman, *Ojciec nasz Faust Mefistofelewicz*, Oficyna Literatury Polskiej SC „Skua”, Kołobrzeg 1991. Stąd cytaty z numerem strony w nawiasie.

³ Z tomu: *Obsesyjne opowiadania bez motywacji*, Iskry, Warszawa 1981. Zwrócił na nie słusznie uwagę Krzysztof Uniłowski w esej *Fikcje Anatola Ulmana*. „Fa – Art” 1990, nr 3.

⁴ K. Uniłowski, *Fikcje Anatola Ulmana*, s. 21.

Takie „zlewanie się”, czy – mówiąc słowami autora – „rozmazanie w czasie”⁵ miało dla Ulmana posmak pewnej metody odkrywania tego, co minęło. „Z właściwości, jaką jest zapominanie – pisał – czynię sposób odkrywania minionego”⁶. Trochę tak, jak gdyby w miejsce poszukiwania utraconego czasu, spróbować odnaleźć samo „tracenie”, samą utratę, dla której „czas”, byłby ledwie przydawką rzeczowną, a więc określeniem, atrybutem, a nie „rzeczą” samą.

Jednak – i sam Ulman nam tę myśl podsuwa, za sprawą opowieści „posiadacza” kobiet – „fakty” miały swoje związki, niezależne i, zważywszy zadeklarowaną metodę „odkrywania-zapominania”, przeciwstawne, odporne wobec „zamazującej”, tkanej z wyobraźni, fantazmatów, obsesji „rzeczywistości-opowieści”. Bardzo upraszczając, można powiedzieć, że o ile w swojej wczesnej prozie Ulman kazał nieświadomości... opowiadać, czyniąc ze schizofrenii własną technikę narracyjną (co potem sparodiował w *Potwornych poglądach cynicznych krasnoludków*⁷), o tyle teraz uprzywilejowuje psychozę (a czasem paranoję). Takim przeskokiem tłumacząc swego rodzaju wyprasowanie, naprostowanie labiryntu owych nie-wiadomo-czy-zdarzeń, z których wola powtarzania wydobywa teraz na jaw właśnie zdarzenia, wraz z całą ich trywialną „realnością”. Jakby niezwykle rozbudowane, pomysłowe i pełne wirtuozerii wariacje poprzedzały swój prosty, nieskomplikowany temat.

Jednak, o ile wówczas „rozmazanie” w czasie nie oznaczało – teraz wiemy – oddania rzeczywistości w wieczyste użytkowanie „opowieści-rzeczywistości”, dzisiejsza trywialność nie musi być wcale wiarygodna.

Bohater i zarazem narrator owej drugiej (czyli logicznie pierwszej, „tematycznej”) opowieści, mającej posmak psychologicznej *case-story*, docieka w niej racji swego seksualnego wyboru. Opowieść „posiadacza” ma, by tak powiedzieć, dwie modalności, obie podporządkowane regułom perswazji, obie pornograficzne.

Pierwsza opiera się na eliminacji czasu, czasowego przebiegu, jest to modalność symultaniczna, modalność albumu, serii zdjęć, klasera ze znaczkami, atlasu roślin, motyli, grzybów... Oto zdjęcia panny Brook: „Brook excitante... Brook obsédante... Brook frémissante... Brook consentente... Brook contre toute attente” (258–259). Ta opowieść nie potrzebuje czasu,

⁵ A. Ulman, *Cigi de Montbazon*, Iskry, Warszawa 1983, s. 64.

⁶ Tamże, s. 119.

⁷ A. Ulman, *Potworne poglądy cynicznych krasnoludków*, Warszawa 1985.

bo jej bohaterki „posiadły [...] tajemnicę pewnego rodzaju wieczności [...] zawsze są takie same” (276). Stąd modalność rejestru, spisu, katalogu, księgi – bohater jest z zawodu księgowym.

I druga modalność – „historyczna”, *case-story*, rekonstrukcja kształtowania dewiacji. Ujawnia się w niej pewna, pozornie przypadkowa, prawidłowość reakcji w stosunkach z płcią przeciwną, która polega na lęku połączonym z resentymentem wobec pożądanego kobiecego, czy może lepiej żeńskiego.

Jeszcze przed dziesiątym rokiem życia usiłowały mnie uwieść trzy dziewczynki (261) –

powiada narrator, ale owe „uwiedzenia” zawsze są gwałtem, lub jakoś odpłatną rozkoszą daną dziewczynom (w narracji, kiedy lęk narasta, bo objawia się żeńskie pożądanie, dziewczynka nazwana zostaje kobietą). Chłopiec, obojętny na te rozkosze, kojarzy w dodatku swój lęk przed pożądanym innym z przykrą wonią nafty, spalonej benzyny, amoniaku. Utrwalony stereotyp kulminuje w małżeństwie bohatera. Groźba urealniana się wtedy w osobie żony, kobiety kastracyjnej, kobiety z siekierą.

Musiałem nauczyć się unikania kalectwa i śmierci. Ze sprawnością drwała rzucała siekierą i trafiała nieomylnie w miejsce, które akurat zdążyłem opuścić (272).

Alternatywą dla realizowanego, czy raczej realizującego się wbrew woli bohatera-narratora stereotypu zachowań pasywnych, okazuje się „gimnazjalna miłość”. Po prostu inny stereotyp.

Rzecz potoczyła się według znanego wzruszającego stereotypu: nieśmiały, obsypany uroczym dziewczęcym puszkami licealista i wysoka Marysia ze staropolskimi warkoczami sięgającymi kolan (265).

To właśnie te wydarzenia okazują się bazą fabularną opowiadania *Kwadratura czasu*.

Oba stereotypy same składają się w serię opozycji. Na przykład relacje typu kontraktowego przyjmują po jednej stronie postać nakazów. Działania żeńskie wyrażają tutaj czasowniki takie, jak: skłaniać, przekupić, dopaść, polecić, kazać, wziąć, przeciwzyć; męskie działania czasowniki: wykonywać, powtarzać. Jest to układ władzy, której podstawę stanowi własność: „wzięła mnie sobie na własność” (271) – powiada bohater o swej przyszłej żonie. Z drugiej strony, w „gimnazjalnej miłości”, kontrakt opiera się, niczym zależność wasalna, na zobowiązaniu, na wewnętrznym imperatywie, aby dotrzymać obietnicy, czy choćby dowieść wiarygodności rzuconego słowa.

Dla niej w stężyła od mrozu i wypełnioną puszystym śniegiem noc nauczyłem się jeździć na nartach. Powiedziałem niebacznie, że umiem. Ćwiczyłem do świtu na niebezpiecznych wzgórzach morenowych za zlodowaciałym miasteczkiem (265).

„Gimnazjalna miłość” wyklucza zarazem relacje własności, owo „posiadanie”, stające się potem rodzajem hasła, herbowego zawołania bohatera. „Posiadam trzy tysiące dwieście czternaście kobiet” (257) brzmi pierwsze zdanie epizodu, z którym defiluje przed nami bohater. Tymczasem – powtórzmy – „gimnazjalna miłość” posiadanie wyklucza. „Pozostałem na zawsze jedynym człowiekiem, który ją kochał i nie posiadał” (267) – mówi „posiadacz”.

Bez trudu odnajdujemy tutaj, zapoznaną i zdegradowaną tradycję *amor courtois*. Tyle że dawna, subtelnie rozbudowana architektura relacji między damą serca i Madonną uległa teraz zupełnemu spłaszczeniu.

W majowe przedwieczorne godziny modliłem się do Marii. Na nabożeństwach siadywała na wschodniej stronie kościelnego balkonu, a późne słońce przestrzelające szyby od strony zachodniej wydobywało ją z tłumu kobiet śpiewających kultowe pieśni. Siedząc na dole w kościelnej ławie nie patrzyłem w kierunku ołtarza, lecz do góry, na Marię (266).

Najkrócej mówiąc: symbolika, symboliczna relacja, na której opierało się niegdyś „przeanielenie” damy serca, aby stanowiła figurację, niejako synonim Madonny, ulega tutaj redukcji do czegoś w rodzaju homonimii. Homonimii pozbawionej symboliki: deklarację „modliłem się do Marii” należałoby w tym kontekście rozumieć jako wykluczenie jednego znaczenia przez drugie. Więc jako: modliłem się do Marii (1), a nie do Marii (2) („nie patrzyłem w kierunku ołtarza, lecz do góry, na Marię”). Chcę powiedzieć, że homonimia wprowadza zrównanie wszystkich desygnatów i tym samym ekwiwalentyzację znaków. Homonimiczne znaki muszą tedy wykluczać się nawzajem, aby możliwe było komunikowanie.

Tymczasem dawna praktyka *chanson courtoise* opierała się nie na wykluczaniu, ale na zdawaniu przesłań. „Należałoby w sumie – pisze Julia Kristeva – podwajać za każdym razem dworne przesłanie na P1, składające się ze znaczenia dosłownego i za desygnat mające Damę, oraz na P2, które odnosi się do samej tylko rozkoszy i którego znakiem jest *śpiew*, a także ów *nadmiar sensu*, ów «nad-sens», jaki wprowadza nieokreśloność składniowa, paradoks albo metaforyczność samego słownika”⁸. Są, według

⁸ J. Kristeva, *Les troubadours: du „grand chant courtois” au récit allégorique*, [w:] *Histoires d'amour*, Denoël 1983, s. 355.

Kristevej, dwa bieguny owego drugiego przesłania, owego „nad-sensu”: jeden to non-sens, a drugi to Sens, w znaczeniu mistycznej, metafizycznej totalności. „Ten ostatni biegun inkantacji doprowadzi szybko do wpisania retoryki dwornej w religię i do uczynienia z Damy Marii Dziewicy”⁹. Jednakże pieśń dworna jest „ze swej istoty sama sobie przesłaniem, znakiem miłosnego napięcia”, a dama nie stanowi jej przedmiotu, tylko „wyobrazonego odbiorcę”, pretekst, aby zacząć śpiewać.

Inkantacja, składniowa nieokreśloność, metaforyzacja słownika, paradoks, owo bycie sobie przesłaniem, stanowią „poetyckość” *chanson courtoise*, substrat późniejszej sakralizacji Sensu w jej obrębie. Depoetyzacja, degradacja, jako się rzekło, spłaszczenie relacji symbolicznej ma dla Ulmana charakter symetrycznego odwrócenia drogi od *profanum* do *sacrum*. To nie, jak niegdyś, ów „nad-sens” śpiewu wybucha mistycznym Sensem, ale na odwrót: sakralność udziela sferze miłosnego napięcia tej władzy, której ono tak potrzebuje, by „posiadać”.

Zmuszałem ją wzrokiem do powstania i spacerów po umajonych łąkach, soczyscie zielonych górach oraz cienistych gaikach, których wizję wywoływała kościelna melodia i treść znanego utworu (266).

Powtórzmy: w *chanson courtoise* poetyckość sakralizuje Adresatkę, gdy tymczasem współczesna wersja *amour courtois* polega na „zasileniu” nadwątłej władzy podmiotu nad swoim obiektem, „zasileniu” ze źródła, jakim jest skradziony język świętości. *Sacrum* jako afrodyzjak, środek na pobudzenie męskości pojmowanej jako władza. Władza o tyle zresztą iluzoryczna, że czysto wyobraźniowa. Konfrontacji – pozostającej na zasiłku *sacrum* – wyobraźni z rzeczywistością zawdzięczamy mroźną scenę, rodem jakby z *Winterreise*:

W zupełnie innym brzoźowym zagajniku, wśród zwarzonych przez mróz liści, w październikową noc dotknąłem zgrabiętymi palcami małych piersi Marii. Szczękając zębami z zimna nie poczyniłem nic więcej, nawet zziębniętych wyznań. Na pierwsze bowiem spotkanie wybrałem się tylko w lichym garniturku i białej koszuli. Tak białej jak szadz na gałęziach mijanych drzew. Zamarziłem na leśnej ławeczce, a Maria odeszła na zawsze (266).

Epilog „gimnazjalnej miłości” opowiada o tym, co zdarzyło się naprawdę.

Wziął ją za żonę dwunasty chłopak. Byłem jedenasty w chronologicznej kolejce jej zalotników. Niemniej byłem pierwszym i jedynym, który się z nią nie przespał. Wyjawiono mi to dowodnie, bym nie cierpiał rozstania (267).

⁹ Tamże, s. 354–355.

Właśnie wokół tych wydarzeń krąży „rzeczywistość-opowieść” w *Kwadraturze czasu*, narracja schizofreniczna, która nie umie, bo nie chce, uzgodnić ze sobą różnych „wersji” zdarzeń, czyli spełnić warunku koniecznego, by opowiadać. Narracja „posiadacza” kobiet z fotografii ma, jak mówiliśmy, dwie modalności: jedną zawieszającą czas, „albumową” i drugą, która rekonstruuje historię psychologicznego przypadku, historię dewiacji. Tylko jeden epizod owej historii – właśnie „gimnazjalna miłość” – stanowi skrzyżowanie obu trybów wypowiedzi. W miłosną historię wkrada się bowiem ów odmienny modus narracji, który zatrzymuje czas, albo lepiej, czyni z niego serię nieliniarną, aleatoryczną, dającą się dowolnie tasować. Tylko ten jeden raz czas „nieposiadania” zamienia się w czas owego innego „posiadania”, co nadaje trwanie sytuacji także przeciwieństwu trawstującemu gesty trubadurów, sytuacji nocnego czuwania pod oknem ukochanej. Tyle że dawne dworzyszcze, baszty i blanki, zastąpił dziś dworzec. Maria mieszka w stacyjnym budynku, a jej matka w dworcowej restauracji serwuje piwo.

I teraz chętnie wystaję przez jakiś czas pod szerokopiennym drzewem z oczyma utkwionymi w czarnoczerwony mur dworca. Sypie się na mnie bladożółty pyłek kwitnącej lipy, gwizdzą nocne pociągi, Maria śpi na piętrze. Zdarza się tak, mimo że drzewo dawno już zerżnięto mechaniczną piłą, mury stacji zamieniono na betonowe, a ja od ponad trzydziestu lat nie odwiedziłem wyolbrzymiałego od tamtych czasów miasta (266).

Oto więc, by tak powiedzieć, strukturalna oś opowiadania. Skrzyżowanie dwóch modalności narracji, bezczasu z czasem, gramatycznego czasu teraźniejszego z czasem przeszłym opowiadania, wyobraźni z rzeczywistością, „nieposiadania” z „posiadaniem”. I ten „moment” niesie rozwiązanie kwestii pożądania, kwestii seksu:

Błogosławiony moment czasu i błogosławiony podszept inteligencji znajdującej wreszcie jedyne rozwiązanie tak ważnej dla mężczyzny kwestii: jak być człowiekiem seksu unikając jednocześnie wszelkich niebezpieczeństw tego męskiego zajęcia? (277).

Logika tej zamykającej opowieść „człowieka seksu” konkluzji jest logiką dewiacji, tak samo jak logika jej początku. Polega ona na przesunięciu znaczenia, jest więc logiką metafory. Oto, powiada „człowiek seksu”, „warto sprecyzować nowoczesne pojęcie posiadania drugiego człowieka w sensie erotycznym” (257). Okazuje się nim nie „wulgarne najczęściej, cielesne zbliżenie”, ale... przedstawienie, reprezentacja. Oto definicja takiego, wedle słów narratora, „posiadania doskonałego”: „kobieta dobrowolnie przedstawiająca każdy szczegół kolorowej intymności, ba nawet swoje wnętrze nie-

oglądalne jedynie z braku stosownej lampki, kobieta taka jest posiadana” (257). Nie lekceważmy „posiadacza” kobiet z fotografii! Człowiek seksu posługuje się bowiem żelazną, powiedziałbym spinozańską logiką. Kiedy możemy najpełniej, najdoskonalej „posiadać drugiego w sensie erotycznym”? Czy wówczas kiedy wiąże nas z drugim styczność, przyległość, zbliżenie, czy raczej wtedy, gdy drugi przedstawia nam siebie? Jeśli posiadanie oznacza władzę, to jego doskonałość zależy od zakresu owej władzy. Okazuje się, że władza taka osiąga swoje apogeum, jeśli jest nie tyle owładnięciem drugim, ile zapanowaniem nad jego własną władzą nad sobą, która z kolei objawia się wolnością („dobrowolnością”) oddania siebie. W świecie człowieka seksu takie oddanie możliwe jest tylko za pośrednictwem przedstawienia. Rzecz znamienita: wszystkie wyliczane przez narratora kobiety z fotografii mają imiona, nazwiska, adresy. Nie są anonimowe, nie są lalkami, tworamifkcyjnymi, fetyszami, fotosami. Żyją, albo, żeby powiedzieć ściślej, były tam, żyły. I będąc tam, ofiarowały siebie, ofiarowały swoje przedstawienie, władzę nad swoją, oddaną dobrowolnie intymnością. Właśnie, jeśli wierzyć Barthesowi, to co na fotografii przedstawione, wychodzi poza nie-realność rzeczy przedstawionej. Patrząc miłośnie na fotografię, mówi Barthes, „wchodzę szaleńczo w spektakl, w obraz, biorąc w ramiona to, co jest umarłe, to, co ma umrzeć”¹⁰. Być może dopiero owa *morituralność* fotograficznego przedstawienia pozwala zrozumieć jeszcze jeden składnik historii człowieka seksu. Jego duchowym przewodnikiem jest... kat. Wspecjalizowany, kobiecy kat („Pozbawiał życia wyłącznie kobiety” 270). Właśnie od niego pochodzi nauka, że „kultura ludzka może mężczyźnie zaproponować tylko jedno, jeśli nie chce cierpieć za przyczyną kobiet. [...] Jest ono określone jako rezygnacja, sublimacja lub dewiacja” (269). W sposób najprostszyi i najdoskonalszy wciela w życie ową formułę damski kat.

Pożądanie okazuje się w ostatecznym rachunku pragnieniem unicestwienia, jego logika zna tylko rolę kata i ofiary. Jedynym wyjściem może być dewiacja, a uniwersalność tego wyjścia polega na grze metaforycznej. Zastępując obiekt pożądania jego reprezentacją („dobrowolne przedstawienie”), dewiacja oferuje zarazem skoncentrowane w przedstawieniu (właśnie na fotografii) umieranie ofiary, umieranie przedłużane w nieskończoność. Doskonałość owego „posiadania” bierze się z rozstrzygnięcia dylematu pożądania, które pragnie niszczyć swój obiekt i zachować do dalszego niszczenia.

¹⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, Note sur la photographie, Paris 1980, s. 179.

Rozsiane w opowieści „posiadacza” kobiet z fotografii kulturowe ślady *amour courtois* podsuwały nieodparcie konkluzję o degradacji owej tradycji, rozmiętej na stereotypy. Czy jednak fenomenologia fotografii, jaka wyłania się z narracji człowieka seksu nie skłaniałaby raczej do zinterpretowania fotografii jako zjawiska homologicznego wobec *chanson courtoise*. Dzieło trubadurów uległo rozkładowi: dama stała się z czasem obiektem przedstawienia, a *chanson* zmieniła się w *écrit*. „Dworność stała się uwodzeniem i posiadaniem, a inkantacja realizmem” – pisze Kristeva i dodaje: „To u Sade’a owa logika narracyjna znajdzie swe apogeum, docierając do pełni powieściowości wówczas, gdy Sade jednym ruchem odstąpi od razu całą jej niewypowiedzianą prawdę: rozkosz jako uśmiercenie innego i Innego”¹¹. Opowiadanie człowieka seksu konfrontując powieściowość historii z albumem fotografii podejmuje wędrówkę szlakiem „kultury” (owego Innego z dużej litery). Psychologiczna *case-story*, historia urazów, wiodących ku dewiacji, nie odbiega zbyt od powieściowego archetypu: pełna gwałtu, którego alegorią jest kobieta z siekierą. Tymczasem funkcję inkantacji przyjmuje obiekt kulturowo zdegradowany, jarmarczny.

Na przenośnym aluminiowym stoliku leży zawsze dużo monet w plastikowych klaserach. Obok w foliowych torbach gorsze egzemplarze kobiet (274).

„Playboy” – dzisiejsza *chanson courtoise*.

¹¹ J. Kristeva, *Les troubadours...*, s. 356.

CZEŚĆ DRUGA

DEKONSTRUKCJA

Gra kategorii znaczeniowych w fabule opowiadania Romana Jaworskiego „Zepsuty ornament”

„Zeszedłem z wirchów, niosąc mgłę w oczach”¹ (s. 37). Pierwsze zdanie *Zepsutego ornamentu* ustanawia, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, jedną z głównych jego izotopii: metafora „nieść mgłę w oczach”, uchwytna dzięki opozycji semantycznej: widzieć/nie widzieć, podpowiada – jak zobaczymy – słusznie, iż właściwy temat utworu da się odczytać na podstawie tej właśnie osi (kategorii) znaczeniowej. W pierwodruku czasopiśmiennym od początku daną sugestię wzmacniała jeszcze obecność podtytułu, wyeliminowanego w książce, który brzmiał: *Kartka z pamiętnika malarza*. Malarz to ten, kto widzi, najczęściej więcej (lepiej) niż ktokolwiek, to ten, kto pracuje „okiem i dłonią”.

Patrzeć jest w *Zepsutym ornamentcie* jedną z najczęściej powracających czynności:

Wyczułem kres, a przymglony wzrok uderzył o migot trójbarwnych światel. Przejrzałem. (s. 37)

Podchwyciłem rytm jeno, treść ostała obcą, więc przerzuciłem spojrzenie. (s. 38)

Zewsząd pośpieszyły spojrzenia ku niemu. (s. 40)

Patrzył ponad nich, więc zawrócili. (s. 40)

Ścisła ich dłonie, a oni, oniemieli, i patrzą – patrzą. (s. 44)

Synonimy widzenia powtarzają się w tym krótkim – kilkunastu słowowym tekście 30 razy. W podobnych objętościowo opowiadaniach Kadena-Bandrowskiego z tomu *Zbytki*² nowela z narracją pierwszoosobową ma takich wyrażen tylko 6 (*Mieszkanie*, którego treścią jest nb. oglądanie kwater do wynajęcia), tekst pisany w trzeciej osobie natomiast – zaledwie 2 (*Gra*). W *Medi* Jaworskiego (narracja pierwszoosobowa) na tę samą objętość tek-

¹ R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978. Stąd czerpiemy wszystkie cytaty z opowiadań Jaworskiego. Strony są odnotowane w nawiasach.

² J. Kaden, *Zbytki*, Kraków 1914.

stu przypada 17 określeń funkcji widzenia. Powtarzalność czynności patrzenia nie powinna – zdawałoby się – zwracać szczególnej uwagi, skoro narratorem i bohaterem opowiadania jest rysownik, który rysuje. Przy najmniej połowa idiomów wyrażających tę czynność odnosi się jednak do innych postaci. I tu wszak patrzeć jest, by tak rzec, strukturalnie dwuznaczne, stanowi zarazem funkcję fabularną *sensu stricto* oraz funkcję – oznakę³: narrator jest artystą, więc patrzy i rysuje, postacie – to ci, którzy czekają na spóźniony pociąg (akcja rozgrywa się na peronie „cichego kolejowego przystanku” – s. 37, główną funkcją fabularną jest tu właśnie czekanie), a zatem „wypatrują”. Patrzeć przechodzi jednak z oznaki w funkcję i to w funkcję węzłową, perypetię w klasycznym sensie.

Zupełnie inaczej objawia swą obecność w opowiadaniu motyw artykułujący drugi człon opozycji: niewidzenie. Jeśli wolno się posłużyć metaforą freudowską, można by powiedzieć, iż motyw ten (a zatem i drugi „brakujący” element opozycji) ulega w tekście Jaworskiego stłumieniu: jest hipotaktyczny wobec głównego planu opowiadania. Gdy narrator-bohater mówi o swej gotowości „przyjęcia”, wysłuchania każdego, wymienia między innymi wędrowca:

Mógł zająć wędrowiec szalony, by śpiewał kłamaną balladę o cudach sadzawki Siloe [...] (s. 37–38)

„Sadzawka Siloe” to motyw biblijny z *Ewangelii* św. Jana (IX): przypowieść o uzdrowieniu ślepego od urodzenia, historia niewidomego, który za sprawą cudu odzyskuje wzrok. Istotne, że ów motyw, rzucony jakby przypadkiem, zanurzony w wielu wyliczeniach, ogarnia całą oś semantyczną sugerowaną w pierwszej fazie opowiadania: od niewidzenia (ślepiec) do widzenia (cud). Topos biblijny jest tu – dosłownie – toposem wędrującym: jako temat ballady „wędrowca”, uwolnionym z kontekstu, samodzielnym i równocześnie przekształconym, zanegowanym – śpiew o cudach określono jako balladę „kłamaną”. Jeśli fabułę o „sadzawce Siloe” określimy jako antropomorficznie manifestowaną negację negacji (albo: podwójną negację), prowadzącą do afirmacji podstawowej kategorii semantycznej, działanie cudu przedstawiałyby się jako transformacja znaczeniowa według schematu:

³ Por. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przekł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.

nie – (nie – widzieć) → widzieć.

(1)

Przypomnijmy jeszcze, że przypowieść ewangeliczna aktualizuje również odwrotne przekształcenie znaczenia: prostą negację (słowa Jezusa: „Na sądem Ja przyszedł na ten świat, aby ci którzy nie widzą, widzieli, a którzy widzą, ślepyimi się stali” (Jan IX, 39). „Kłamstwo” ballady – która, jak wolno się domyślać, jest repliką, kopią i zarazem wersją fabuły „cudu” – polegałoby więc na zmianie statusu transformacji: ponieważ „sadzawka Siloe” jest przede wszystkim znakiem rozpoznawczym szerszego kompleksu fabuły cudu, można dopatrywać się w owym sygnale, jaki stanowi przypadkowa na pozór aktualizacja „kodu kulturowego” (Barthes)⁴, punktu wyjścia swoistej gry intertekstualnej. „Szalony wędrowiec”, który według słów opowiadania jest śpiewakiem nowej wersji cudu, każe myśleć o Zarathustrze, tej najbardziej znaczącej w epoce parafrazie i zarazem parodii *Nowego Testamentu*. Odpowiednikiem historii o uzdrowieniu ślepego jest w *Tako rzecze Zarathustra* – rozdział *O wyzwoleniu* z książki drugiej. Rzecz znamienita *spiritus movens* całej przypowieści stanowi postać garbusa, obecna również w opowiadaniu Jaworskiego, podobnie jak motyw sadzawki, z pozoru przypadkowo wpleciona w jego zakończenie („Wskoczyłem do przedziału. Sąsiad, garbusek, przebudził się i badał nieśmiało” – s. 45). A oto słowa garbusa:

Spojrzyj Zarathustro! Oto i lud uczy się od ciebie i zaczyna ufać twej nauce: lecz aby całkowicie w ciebie uwierzył, potrzeba mu na to jednego – winienesz przekonać i nas, kaleki wszelkie [...] Ślepców możesz zleczyć, kulawych do biegu przysposabiać[...] (s. 192)

Odpowiedź Zarathustry:

Gdy się garbatemu odbiera jego garb, odbiera mu się jego ducha – tak uczy lud. Gdy się ślepemu wzrok przywraca, widzi zbyt wiele złego na świecie: tak, iż przeklina tych, co go zleczyli. (s. 192)

Chcąc oddać możliwie wiernie sens wypowiedzi Zarathustry, trzeba odwołać się do kilku dłuższych cytatów. Słowa, które teraz podajemy, są zwrócone nie do garbusa (i chorych), ale do uczniów:

Wieszczący, chcący, tworzący, sam przyszłością i sam sobie mostem ku przyszłości – i niestety! również i kaleką przy tymże moście: oto czym jest Zarathustra. (s. 194)

⁴ Por. R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970.

⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zarathustra*, przekł. W. Berent, Warszawa 1905–1906. Stąd, z odnotowaniem stron w nawiasach, dalsze cytaty.

I tym są me sny i zabiegi, iż w jedność wymarzam i w jedność czynnie znoszę, co jest ułomkiem i zagadką i okrutnym przypadkiem.

Jakżeby ja zniósł, żem jest człowiekiem, gdyby człowiek nie był wieszczem i zagadek odgadywaczem, i wyzwolicielem przypadku! (s. 195)

Wszelkie „to było” jest ułomkiem, zagadką, okrutnym przypadkiem, póki twórcza wola na to nie powie: „lecz tak ja właśnie chciałam” – aż póki twórcza wola na to nie rzeknie: „lecz tako chcę właśnie! Tako chcieć będę!” (s. 197)

Znaczenie „ślepoty” jako przejawu „rzeczy dostojnej” objawiają inne fragmenty dzieła Nietzschego, zwłaszcza rozdział *O holocie*, z którego pochodzi następujący fragment:

Jako kaleka – głuchy, niemy i ślepy: tak oto przeżywałem długie czasy, abym nie potrzebował żyć pośród hołoty rządzącej, piszącej i używającej. Mozolnie wspinałem się na stopnie i ostrożnie przy tym: liche jałmużny rozkoszy orzeźwieniem mi były; przy kiju spełzło ślepcowi życie. I cóż się stało ze mną? Jakżem się ja wyzwolił ze swego wstrętu? Jakżem odmłodził swe oko? [...]

Zaprawdę na najwyższe szczyty wlecieć musiałem, aby odnaleźć krynicę rozkoszy (s. 131–132)

Przypowieść Zarathustry manifestuje przede wszystkim zawieszenie cudu, które nie oznacza wszak niemożności cudu („Przetrzyj sen oraz wszystko gnuśne i ślepe z oczu swoich! Słuchaj mnie i oczyma swymi: mój głos jest lekiem nawet dla ślepo urodzonych” – s. 305). Co więcej, niewidzenie staje się w losie własnym Zarathustry warunkiem odzyskania zdolności widzenia, myśl natomiast o odjęciu ślepoty napotyka sprzeciw: cudu dokonać jest zdolny tylko sam ślepiec, jako ślepiec właśnie. Problem ślepca, jak długo jest sprawą przypadku i ułomności, pozostaje problemem pozornym. Sens aktualizacji motywu sadzawki Siloe zawiera się u Nietzschego w zawieszeniu, w elipsie: w przypowieści Zarathustry nie ma sadzawki Siloe i jest to brak znaczący. Nie ma też tutaj fabuły, jak w ewangelii, fabuła bowiem ulega przesunięciu na poziom dyskursu: jej zdarzeniami są pytania i odpowiedzi (w ewangelii mówi Chrystus – ślepy milcząco spełnia polecenia). Znaczenie owej wtórnej fabuły rozgrywającej się na planie poznawczym opiera się na logice paradoksu, który zawiesza sprzeczność: w miejsce drugiej (powtórnej) negacji wchodzi kategoria modalna: „chcieć” („wola” w tekście Zarathustry), pełniąca w składni fabuły tę samą co powtórna negacja funkcję transformującą, mając całkiem przeciwną wartość semantyczną. Zapis historii Zarathustry-ślepca, odzyskującego zdolność widzenia można by więc przedstawić w postaci transformacji znaczeniowej:

chcieć (nie – widzieć) → widzieć.

(2)

Transformacja natomiast znaczeniowa zawierająca się w historii o nie dokonanym cudzie wyglądałaby tak:

chcieć [nie – (nie – widzieć)] → nie-widzieć. (3)

Działa tu, oczywiście, logika „odwrócenia wartości” oraz głoszona przez Nietzschego zasada nieunikania sprzeczności („Fałszywość jakiegoś sądu nie jest jeszcze dla nas przeciw sądowi temu zarzutem; w tym nowość mowy naszej brzmi snadź najniezwykłej”)⁶, czego głównym skutkiem jest ujęcie widzenia jako procesu dialektycznego, którego pełny przebieg można oddać przez zsumowanie dopiero co wskazanych przekształceń znaczeniowych.

chcieć – widzieć → nie-widzieć → chcieć-nie-widzieć → widzieć. (4)

Tak rozszerzona eksplikacja motywu „sadzawki Siloe” pozwala dostrzec bogactwo komplikacji znaczeniowych kategorii widzieć/nie-widzieć, do którego opowiadanie Jaworskiego odsyła aluzyjnie, czyniąc je kontekstem własnej gry znaczeń. Warto zwrócić uwagę, iż topos ewangeliczny ma w opowiadaniu swoisty kontrapunkt w postaci równie co on marginalnego motywu oślepionego nietoperza:

Nietoperz-widmo rzucił się na szyby latarni i łopocąc skrzydłami, wbijał ćwieki lęku w gromadę [...] (s. 41–43)

W tym wypadku efekt semantyczny opiera się na odwróceniu symetrii dwóch z reguły sprzęgniętych kategorii: widzieć/nie-widzieć i światło/ciemność, na odwróceniu relatywizującym główną dla opowiadania opozycję:

widzieć	• nie-widzieć	→	widzieć	• nie-widzieć
światło	• ciemność		ciemność	• światło

Mówiliśmy wcześniej o powtarzaniu się czynności patrzenia w opowiadaniu Jaworskiego, warto więc teraz zaznaczyć, że – poza tym czysto ilościowym efektem – patrzenie zyskało tu wyjątkową intensywność – powiedzielibyśmy: jakościową. Wskazuje na to silna emotywność wyrażen określających widzenie: „wzrok uderzył”, „prężąc szyję rzucali niespokojne oczy”, „pośpieszyły spojrzenia”, „chorym natężeniem sennych oczu prześladował”. Owej aktywności wzroku przeciwstawia się w noweli uderzająca pasywność słuchu: czynność słuchania jest wymieniona w narracji tylko jeden raz. („Ułomna staruszka, słuchając, spazmatycznie lkała” (s. 43)), wyrażona zre-

⁶ Tenże, *Poza dobrem i złem*, przekł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1905, s. 10.

sztą imiesłowem podrzędnym wobec czasownika nazywającego inną czynność. Charakterystyczne, iż brakujący do wypełnienia opozycji motyw słuchania – czynności, słuchania aktywnego, zostaje zepchnięty, podobnie jak motyw nie-widzenia, na hipotaktyczny poziom opowiadania: pojawia się w przytoczeniu mowy postaci (a nie – jak mówiliśmy – w narracji):

Właśnie wleczono na nosze człowieka, który oszalał i miotał się rozpaczliwie mimo rany. Chwilami zachodziła cisza i zdało się, iż wszystko słucha jeno głosu tego szaleńca, nawet to wielkie, tak pogodne słońce. (s. 43)

Słuchanie-czynność przechodzi przecież szybko w bierną akustyczność – w recepcję. Oto dalszy ciąg cytatu:

Wnet jednak w głąb zwiru wbijały się z sykiem rydle i ćwirczały naprężone łańcuchy dźwigarów. Padały wołania lekarzy. (s. 43)

Motyw słuchania-czynności jest tutaj uwikłany w podwójną ramę modalną: przez to, iż wprowadza go czasownik modalny – „zdawało się” oraz ze względu na sposób ulokowania dyskursu, który go zawiera, w całości opowiadania. Ów dyskurs, będąc opowieścią świadka o katastrofie, która się zdarzyła kiedyś, prefiguruje coś, co jak się zdaje bohaterom, przydarzyło się obecnie. Wszystkie pozory świadczą o tym, że oczekiwany pociąg uległ katastrofie. Zmodalizowana („zdawało się”) czynność-słuchanie została zanotowana z podobnym natężeniem co funkcja patrzenia („wszystko słucha [...] nawet [...] słońce”). Tu objawia się, jak ją nazwaliśmy, intensywność jakościowa percepcji. Co więcej, występuje również charakterystyczny motyw kontrapunktyczny, w którym ulega odwróceniu symetria kategorii z reguły sprzężonych. Ów motyw „milczenia-głosu” sąsiaduje w tekście opowiadania z bliźniaczym, przez wzgląd na funkcję semantyczną, motywem oślepionego nietoperza.

Milczeli, gdy z dosłyszalnym szmerem pracowała wyobraźnia. (s. 41)

W pełni zdać sprawę z dokonanego tu odwrócenia układu kategorii znaczeniowych można dopiero wtedy, gdy się uwzględni fragmenty tekstu poprzedzające przytoczony cytat. Oto one:

Bardzo wyraźnie ktoś w głos wyrzekł: nieszczęście! zrozumiano od razu [...] Pochylili głowy i każdy przyjął słowo na wargi. (s. 41)

Charakterystyczna jest tutaj wymiana przypominająca zrazu peryfrazę – oksymoron. Chodzi o następstwo zwrotów: „w głos wyrzekł”, „przyjął słowa na wargi”, w miejsce narządu słuchu (ucha) podstawiono więc narządy mowy

(wargi). Słuchanie przeobraża się w... mówienie (pomijamy w tej chwili aspekt symboliczny tej wymiany, związany z konotacją towarzyszących gestów przekształcającą ów akt w komunie; por. „pochylili głowy i każdy przyjął słowa na wargi”). Całość symetrycznego odwrócenia regularnego związku dwóch kategorii można by zapisać w postaci transformacji:

słuchać	• słyszeć	→	słyszeć	• słuchać
milczeć	• mówić		milczeć	• mówić

Jak w każdym zapisie posługującym się językiem naturalnym i tu występują pewne niedogodności, związane z wyborem nazw poszczególnych elementów znaczeniowych (semów i ich kombinacji). Wątpliwość może np. budzić opozycja *słyszeć/słuchać*, a jej sens wydaje się trochę zamazany. Nie chodzi nam o różniący oba czasowniki aspekt, ale o kontrast znaczeniowy uchwytany dopiero po zanegowaniu jednego z członów opozycji, np. *słucham* i nie *słyszę*, nie *słucham* i *słyszę*, *słyszę*, choć nie *słucham*; kontrast, który ogólnie można scharakteryzować jako opozycję: *percepcja/recepcja* (czynność/biemość). Zauważmy, że podobną parę tworzą czasowniki: *patrzeć/widzieć*, *widzieć/nie-widzieć*, oraz *słuchać/słyszeć*, które są obecne w tekście opowiadania Jaworskiego jako szkielet przekształceń znaczeniowych, objawiających się za pomocą bardzo rozbudowanego aparatu stylistycznego. Wszystkie te kategorie są uchwytny w opowiadaniu jako funkcje fabularne albo co najmniej jako ślady takich funkcji, pozwalające się rozwijać w trakcie eksplikacji.

Spróbujmy krótko podsumować wszystkie poczynione dotąd spostrzeżenia, dotyczące znaczeniowej gry kategorii semantycznych. Mówiąc najprościej, poruszamy się cały czas w obrębie działań postaci i usiłujemy uchwycić znaczenia z nimi związane lub ich znaczeniową swoistość. Wszystkie te działania tworzą pewne uniwersum czynności poznawczych czy percepcyjnych i dlatego słuszne wydaje się przyjęcie na początku oparcie lektury opowiadania Jaworskiego na selekcji głównie tych elementów znaczeniowych tekstu, które dają się podciągnąć pod opozycję: *widzieć/nie-widzieć*, a także tych, które korelują z tą opozycją. Podstawę selekcji nazwaliśmy za Greimasem izotopią semantyczną tekstu (jest ona tym samym izotopią główną naszej lektury); można by ją również nazwać za Iwanowem modelem redundancji tekstu⁷. Wybór tej właśnie izotopii uzasadniliśmy na wstępie.

⁷ Por. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, rozdział: *L'isotopie du discours*. Terminem „model redundancji” posługuje się u nas, za Iwanowem, S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

Swoistość artykulacji kategorii semantycznych związanych z czynnościami percepcyjnymi ujawnia się w opowiadaniu Jaworskiego za pośrednictwem równoległego s tłumienia („wyciszenia”) jednego z członów obu opozycji. W opozycji widzieć/nie-widzieć podlega s tłumieniu niewidzenie, w opozycji s łuchać/s łyszeć wyciszeniu ulega s łuchanie (jako czynność). Wymienione pary opozycji nie dadzą się więc bezpośrednio porównywać, każda bowiem jest opozycją innego rodzaju: pierwsza artykułuje sprzeczność logiczną obu członów, druga natomiast ma za podstawę opozycję bardziej prymarną, związaną ze stroną czasownika-funkcji: czynną z jednej strony i bierną z drugiej. Chcąc więc uzyskać pełny obraz uniwersum percepcji w tekście noweli, trzeba zapytać o pary opozycji dotąd nie wymienione, a zatem – uzupełnić schemat kategorii-funkcji fabularnych „brakującymi” ogniwami. Komplet opozycji, stanowiący podstawę gry znaczeniowej (i fabularnej) utworu przedstawiałby się więc następująco:

widzieć / nie-widzieć	patrzeć / widzieć
s łyszeć / nie-s łyszeć	s łuchać / s łyszeć.

W tekście są afirmowane za pośrednictwem powtórzeń funkcje: patrzeć, widzieć, s łyszeć; „wyciszanie”, s tłumione (przez upodrzednienie), funkcje: nie-widzieć, s łuchać. Poddajmy obecnie analizie fabularną strukturę opowiadania.

Od razu zauważymy, że specyfika tej struktury wypływa z charakterystycznego podwojenia: zdarzenia toczą się równocześnie na dwóch planach. Pierwszy to historia grupy osób oczekujących na niewielkim, górskim przystanku, przybycia pociągu, który ma przywieźć ich bliskich: córkę, syna, mistrza-nauczyciela. Przybycie pociągu opóźnia się, co budzi zrozumiałe zniecierpliwienie czekających. Dwuznaczne zachowanie urzędnika stacyjnego przemienia to zniecierpliwienie w niepokój, obawę, a w końcu w pewność katastrofy (po większa ją przejazd rzekomego pociągu ratunkowego) – teraz oczekiwanie zmienia obiekt: jest nim właśnie potwierdzenie wypadku. Nagle wjeżdża pociąg, katastrofa okazuje się fałszywym domysłem, lecz oczekujący nie potrafią ukryć uczucia zawodu. Osobliwość i swoisty urok tej fabuły polega właściwie na tym, iż znajduje się ona bezustannie w stanie zawieszenia, zagrożona utknięciem w martwym punkcie. Fabuła jest, jak wykazali badacze bajek, transformacją pewnego stanu, charakteryzującego się istnieniem nierównowagi: braku lub nadmiaru, w jego przeciwieństwo: w równowagę właśnie⁸. Obiek-

⁸ Posługujemy się tu stale kategoriami W. Proppa (W. P r o p p, *Morfologia bajki*, przekł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976) i A. J. Greimasa (A. J. G r e i m a s: *Sémantique...*, rozdz.: *Reflexions sur les modèles actantiels* i *À la recherche des modèles de transformation*).

tem wcielającym przebieg gry fabularnej jest poddawany cyrkulacji (obiegowi) przedmiot-wartość, podmiotem-sprawcą transformacji zaś szczególnie uposażony (obdarzony „kwalifikacjami”) – bohater-heros. „Zleceniodawcą” poszkodowanym za sprawą zaistniałej nierównowagi, zainteresowanym w likwidacji braku (lub nadmiaru) bywa z reguły społeczeństwo, najczęściej reprezentowane przez władcę. Tak jest w bajkach, w mitach, w nieskończonych historiach. W fabule *Zepsutego ornamentu* nie ma nic z klasycznych zasad: większość postaci to zwyrodnialcy i kalecy, i to zarówno ci, którym wypada odgrywać rolę herosa, jak i ci wcielający pożądaną wartość, nie ma tu przy tym indywidualnych wykonawców funkcji: podmiot i przedmiot fabularnej transformacji jest zbiorowy. Oto portrety „bohaterów”:

Powstał jeden z czworobokiem twarzy i spróchniałym głosem bełkotał. (s. 38)

Pod grafion mój nasunęła się para uwiędłych ludzi. (s. 39)

Na ławie spoczęła, tuż przy mnie, ułonna staruszka. Sepleniać, paplała. (s. 40)

Wśród poświadczonych obiektów znajdziemy podobne rysy:

Wyniesiono chorego syna, który skomli radośnie. (s. 44)

Zdarza się jednak i tak, że obiekt oczekiwany o tyle ma wartość, o ile można go będzie jak najprędzej się pozbyć:

A gdy nadejdzie mała twoja wnet ich połączymy [...] Z dala od ich szczęścia, ostaniem tu w naszym zagłębiu [...] Śpieszno mi; byle jak najprędzej! (s. 39–40)

W bajkach i mitach bohater-podmiot musi, by spełnić swą misję, odjechać daleko i stoczyć walkę o odzyskanie przedmiotu-wartości. W noweli Jaworskiego obiekt-wartość ma lada chwila wjechać sam po szynach na „stalowym rumaku”: bohaterowi pozostaje więc tylko czekać cierpliwie. Autor *Zepsutego ornamentu* likwiduje jeden po drugim wszystkie atrybuty owej bajkowej prymarnej wersji fabularności. Kanonicznym elementem bajki jest moment fabuły, określony przez Greimasa jako próba kwalifikująca: bohater, by wykonać swe zadanie, musi uzyskać pomocnika (buty siedmiomilowe, zaczarowany pierścienek, latającego rumaka) od kogoś, kogo Propp nazywa Donatorem, inaczej nie ma szans na odzyskanie obiektu pożądan. U Jaworskiego próba ta wypada niepomysłnie: bohater traci nadzieję na otrzymanie tego, czego oczekuje, zwiedziony plotką, którą sam wytwarza, a mimo to przedmiot-wartość już nie oczekiwany zjawia się niespodzianie. Bajkowy bohater manifestuje gotowość zmierzenia się z losem, podejmuje się wyczynu; bohater Jaworskiego błyskawicznie godzi się z przeznaczeniem, nie podejmuje walki. Właściwym

sprawcą fabuły, czynnikiem, dzięki któremu coś się tu jednak dzieje, jest więc – dosłownie – *deus ex machina*, czyli po prostu machina: kolej żelazna – gdyby nie opóźnienie pociągu, nic nie mogłoby się zdarzyć. Charakterystyczne, iż *deus ex machina* jako efekt działa tu nie jak w teatrze klasycznym tuż przed spuszczeniem kurtyny, ale – przeciwnie – zaraz po jej odsłonięciu. Z tego, co powiedzieliśmy dotąd, wynika oczywisty fakt: wszystkie elementy pierwszego planu opowiadania (pamiętajmy, że jest jeszcze plan drugi) są zaprzeczonymi elementami najbardziej klasycznej fabuły bajkowej. Mamy więc do czynienia z nader wyrazistą antyfabularnością. Taką kompromitację wszystkich obecnych motywów i funkcji uosabia od początku karykaturalna – pomijana dotąd – czwarta osoba „dramatu”. W opowiadaniu występują bowiem w roli podmiotu trzy określone postaci lub ich grupy, którym odpowiadają trzy postaci pełniące funkcję pożądanego przedmiotu:

„młodzi ludzie”	„genialny starzec”
„para uwiędłych ludzi”	„młode dziewczę”
„ułomna staruszka”	„chory syn”.

Owo klasyczne, bajkowe potrójenie psuje postać czwarta. W innym opowiadaniu Jaworski podkreśla wprost ten świadomie użyty efekt czwórki:

Tragedia skończona. Jednak rządzące losy nie odznaczają się darem artystycznego obmyślenia. Dodaje akt czwarty, najtragiczniejszy, chociaż niepotrzebny. (s. 205)

Osoba czwarta jest wyraźnie karykaturą pozostałych: zawiera najwięcej znamion degenerolady:

Zmięty w poduszkach toczzonego fotelu spoczywał młody mężczyzna [...]

Sfałdowane czoło zaznaczyło się koleczastym kształtem, a piegowata, chuda dłoń z rozpaczą opadała na poręcz fotela. (s. 41)

Odpowiada jej też obiekt-wartość najniższej rangi:

Co to jest, co ja jeść będę, jeśli nie przyjdzie z miasta świeże mięso? Antoni! Jak myślisz, czy ja będę dziś jeszcze jadł mięso? [...] A jak nie przyjdzie, wyobraź sobie! Jakaś katastrofa, a my tu bez świeżego mięsa! Co pocznę? (s. 42)

Jest to zarazem jedyna postać, która wypowiada do końca i bez eufemizmu (jak w pozostałych wypadkach), obnażając tym samym ich skandaliczność i absurdalność, odczucia reszty:

Popatrz, Antoni, a ja myślałem, że to katastrofa, naprawdę katastrofa. Takie nieporządki. A to szelmowski zarząd, widział to kto? (s. 44)

Oto więc wpisana w pierwszą fabułę utworu karykatura o funkcji auto-parodiującej, która w dodatku będąc znakiem reszty, podpowiada rozwiązanie zagadki fabularności: powtarza bowiem – znów doprowadzając do krańcowych wartości – gesty pozostałych osób dramatu:

Nieuleczalny smutek czasu posuwał się błędnie wzdłuż czarnego palca po pomarańczowej tarczy oświetlonego zegara. Zmięty [...] mężczyzna [...] z chorym natężeniem sennych oczu prześladował posuwającą się wskazówkę. (s. 41)

Patrzanie na wskazówkę zegara (inni spoglądają na „czas zegarów”) samo jest *mutatis mutandis*, wskazówką do odczytania sensu sparodiowanej i obniżonej fabuły – antyfabuły. Można by ją tak wyłożyć: gdy wartości umieszczone (zainwestowane) w strukturze fabularnej, która jest pustą formułą, równaniem z niewiadomymi do wypełnienia, gdy owe wartości zbliżają się do zera, w ich miejsce zjawiają się sfałszowane nie-wartości („worek najświeższego mięsa”), fabuła z afirmacji wolności (pokonywanie losu) i swobodnego przepływu wartości przemienia się w mechanizm retardacji (*deus ex machina*): jej żywiołem pozostaje czas (opóźnienie) i przypadek (*machina* – pociąg). Nie ma dobrych i złych fabuł: fabuła jest zawsze tylko retardacją i grą przypadku; istnieją natomiast wartości – fabuła nie może ich wzbogacać lub pomnażać: manifestuje tylko to, co zostało włożone, już gotowe: ruch fabuły, jej produktywność są pozorne, by tak rzec, retoryczne.

Lecz owa pierwsza fabuła opowiadania chce także mówić o czymś innym: poza mechanizmem *sensu stricto* skrywa mechanizm interakcji: manifestacyjnie objawia swą „psychologiczność”, bo choć między początkiem i końcem nie przydarzyła się katastrofa („Więc tylko przeszkoda. A myśmy myśleli, że naprawdę... – s. 44): pociąg przyszedł z opóźnieniem, markiza wyszła o szóstej, to przecież dramat rozegrał się w tym właśnie czasie. Jest ktoś, kto od początku wiedział, że nie było katastrofy; jego interwencja zmienia nudne czekanie w walkę niepewności, a później w fantazmat katastrofy, jemu zawdzięczamy fabułę „psychologiczną” (a wiemy już, że cała reszta to tylko retardacja i przypadek). Tą postacią „rozpędnikiem” (termin Irzykowskiego) fabuły jest urzędnik, „młody pan w mundurze”. Jeśli posłużymy się raz jeszcze porównaniem z bajką, postaci urzędnika powinniśmy przypisać funkcję Proppowskiego Donatora, a scenę, w której się on pojawia, trzeba by zinterpretować jako następstwo funkcji fabularnych: wywiadywanie się – uzyskanie informacji („Pytają: «co?» [...] On zaś mówi” (s. 40)), a zatem jako – używając terminu Greimasa – próbę kwalifikującą, której kon-

kluzją jest otrzymanie pomocnika-informacji o przyczynie spóźnienia pociągu. Rzecz w tym, że owa informacja jest dwuznaczna i ogólnikowa:

przeszkoda... nieznaną... wysłano... musimy czekać... (s. 41)

Charakterystyczne jest w tym wypadku powiązanie tej, kluczowej dla przebiegu, a nawet samej możliwości fabuły, sceny z kategorią znaczeniową, uznawaną przez nas dotąd za główną, z opozycją: widzieć/nie-widzieć, a także ze skorelowaną z nią opozycją: patrzeć/widzieć. Potwierdzałoby to trafność wyboru izotopii naszej lektury.

Z urzędu wyskoczył młody pan w mundurze i wydawał urywane rozkazy. Zewsząd pośpieszyły spojrzenia ku niemu. On spostrzegł i zaczął grę. [...]

Pytają: „co?” [...] On zaś mówi: – „He, he, wiem o wszystkim, ale nic nie powiem.

Nie wypada, zresztą może wam zaszkodzi nagle wstrząśnienie, groza jest, wielka groza, tylko nie umiem mówić o grozie, ni też grozie przeczyć. Patrzenie na mnie, powiadam, że wszystko bardzo dobrze. Ale nie wiercie, bo przestalibyście spoglądać na mnie. Dokądże indziej wam spoglądać?”

Płynęli ławą ku niemu [...]

Patrzyć ponad nich, więc zawrócili. (s. 40)

Gra spojrzeń, którą relacjonują powyższe cytaty, opiera się na grze kategorii patrzeć / widzieć, staje się ona tutaj podstawą informacji. Istota rzeczy tkwi w gestach urzędnika, których suma dałaby się scharakteryzować jako „wyjście z roli”. Chce on bowiem, mówiąc najprościej, z obiektu patrzenia zmienić się w obiekt widzenia. Jest w gruncie rzeczy elementem stacyjnego ekwipunku, rekwizytem o wyznaczonej funkcji, tak jak wówczas, gdy się pojawia w opowiadaniu po raz ostatni:

Z przedśionka wyszli woźnice [...] Wtem od nowa poczęły grać dzwonki. Na plancie ukazała się służba i głupi urzędnik. (s. 43)

W tym ostatnim obrazku ukazanie się figur (służba i urzędnik) wraz z dźwiękiem dzwonnów kojarzy się z wystąpieniem na scenę automatów, marionetek pociąganych za sznurek. Świadczy to o tym, że rola urzędnika jako osoby dramatu się skończyła: koniec roli zresztą spuentowano dość dosadnie – dźwięk dzwonnów jest poprzedzony znaczącym odgłosem:

Z pobliskiego gaju oliwek zerwała się przebudzona kawka i wszczęła przeraźliwy szczekot wielkiej, wielkiej hańby. (s. 43)

Ów motyw hańby, działa, jeśli tak można powiedzieć, w obie strony: zamyka epizod o skwapliwej zgodzie czekających na stratę oczekiwanych,

a zarazem otwiera scenę ostatniego ukazania się urzędnika, który z kreatora zdarzeń („rozpędnika fabuły”) przemienia się z powrotem w atrybut – marionetkę (do motywu tego powrócimy w dalszym ciągu). Pierwsze zjawienie się urzędnika rozgrywa się w zupełnie odmiennych okolicznościach: gdy „dzwonki przestały grać” – właśnie wówczas rozpoczyna swą grę urzędnik: staje się osobą dramatu („zaczął grę”): „wychodząc z roli” automatu – informatora, która czyni zeń obiekt patrzenia/niewidzenia, („wyskoczył młody pan w mundurze i wydawał urywane rozkazy”), zawieszając informację, przez dwuznaczne zachowanie, skupia uwagę tłumu, jest obiektem patrzenia/widzenia („Patrzcie na mnie [...] Dokądże indziej wam spoglądać?”). Widzenie sprzęga się tutaj z komunikowaniem: charakterystyczne, że komunikowaniem zawieszonym, zepsutym:

On zaś mówi: – „He, he, wiem o wszystkim, ale nic nie powiem [...] nie umiem mówić o grozie, ni też grozie przeczyć. (s. 40)

Rzecz znamienna: uwolnienie urzędnika z marionetkowości roli sprzęga się z narzuceniem atrybutów marionetkowych pozostałym osobom dramatu. Kontrast jest zwłaszcza uchwytany dzięki metaforze przepływu, nazywającej poruszenia tłumu przed zakończeniem sceny z urzędnikiem:

Płynęli ławą ku niemu [...] (s. 40)

Później ruchy tłumu ulegają automatyzacji:

Ruchem woskowych lalek ruszyła gromada ku plantowi [...] (s. 41)

Umarionetkowaniu towarzyszy motyw maski:

Poddali się i nałożyli na twarze odpowiednie grymasy. (s. 41)

Powoli przyjmował wzrok mój ich odmienne maski na stałość. (s. 42)

Gra kategorii patrzeć/widzieć nabiera więc w pierwszej fabule opowiadania szczególnego sensu: sprzęgnięta z podstawową, centralną transformacją tworzy oś znaczeniową, na której ta fabuła jest zbudowana. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim zwrotność i przemienność funkcji patrzenia/widzenia związana z aktantami tych funkcji będącymi zarazem aktantami funkcji widzieć/nie-widzieć. W sekwencji, którą określiliśmy już jako próbę kwalifikującą, występują trzy aktanty: Podmiot (tłum oczekujących), Donator (urzędnik) i Obiekt-wartość (informacja). Przebieg próby kwalifikującej polega, jak powiedzieliśmy, na następstwie funkcji: wywiadywanie się – uzyskanie informacji, ma ona zatem charakter komunikacyjny, z układem ról:

które – choć razi swą abstrakcyjnością – dobrze wyjaśnia grę semantyczną stojącą u podłoża konfliktu.

Czemu należy przypisać szczególną rolę Donatora-urzędnika? Wydaje się, że jest on jedyną osobą dramatu, która odgaduje różnice między percepcją (widzieć) a komunikacją (informować), różnicę, która się wyraża w oczywistości faktu, iż komunikacja jest sprawą dwóch podmiotów (w mocnym tego słowa znaczeniu), a nie jednego. Tę świadomość wnosi właśnie urzędnik – osoba wchodząca w skład ekwipunku dworca, osoba-rzecz. Warunkiem owej świadomości jest „wyjście z roli”, przekroczenie pola reifikacji, w którym urzędnik pozostaje z racji swego zawodu. Jest on w istocie żywym rozkładem jazdy, żywym semaforem itp. Na chwilę, ale tylko na chwilę, urzędnik triumfuje: udaje mu się zyskać podmiotowość, dzięki uszkodzeniu, świadomeму sabotowaniu swej roli, swego zawodu. Można by ten moment rozpatrywać w kategoriach święta, karnawału. Wiemy wszak, iż motorem zmiany jest tu *deus ex machina*, zatrzymanie funkcjonowania maszyny, której trybem jest urzędnik: jego wolność trwa tak długo, jak długo zepsuty mechanizm nie będzie naprawiony. Z chwilą, gdy wszystko wraca do normy, urzędnik znów staje się marionetką. Przez ten krótki czas może jednak narzucić marionetkowość tłumowi. Dlaczego? Mówiąc najprościej: dlatego, że raz dostrzeżony, potrafi odegrać komedię katastrofy; wychodząc z własnej roli, narzuca zarazem rolę tłumowi. Początek całej historii był wszak całkiem inny: jego przebieg można by tak, w skrócie, przedstawić: opóźnienie pociągu sprawia, że normalnie funkcjonujący urzędnik („wyskoczył... i wydawał urywane rozkazy”) staje się obiektem widzenia tłumy, co sam spostrzega (widzi), choć tego spostrzeżenia urzędnika tłum nie rejestruje. Tłum bowiem widzi tylko urzędnika-obiekt, nie podejrzewając w nim podmiotu, który także może widzieć; schematycznie:

1. Tłum widzi urzędnika.
2. Urzędnik widzi, że tłum widzi urzędnika.
3. Tłum nie widzi, że urzędnik widzi, że tłum widzi urzędnika.
4. Urzędnik widzi, że tłum nie widzi, że urzędnik widzi, że tłum widzi urzędnika.

Jakkolwiek przedstawialibyśmy schemat tej kluczowej sceny, zawsze okazuje się, że konflikt polega na opozycji percepcji i komunikacji. Spoglądając na przebieg pierwszej fabuły opowiadania z punktu widzenia

urzędnika, warto by zapytać o układ wartości, jakie się wiążą z tym przebiegiem. Urzędnik jest wyposażony modalnie w najwyższym stopniu: ma władzę nad tłumem (modalność – moc). Wiemy już, że uposażenie modalne jest rezultatem próby kwalifikującej w fabule: ową próbę urzędnik przeszedł pomyślnie dzięki znajomości prawideł komunikacji. Dosłownie i metaforycznie: urzędnik kolejowy jest pracownikiem „komunikacji” kolejowej. Wie, że komunikacja różni się od percepcji swą dwu-podmiotowością. Dlaczego jednak jego ostatnie wejście na scenę zapowiada „krzyk hańby”? Odpowiedź jest oczywista: urzędnik źle użył swojego uposażenia, swej władzy. Posłużyła mu po to, by ukrywając przed tłumem to, co miał mu do zakomunikowania, w istocie udawać obiekt-widzenia, ukryć swą podmiotowość zamiast ją objawić. Zmusił tym tłum do marionetkowej pantomimy: narzucił mu rolę w inscenizowanym podstępnie dramacie. To nie mogło trwać długo, prawda wyszła szybko na jaw – urzędnik przegrał.

Wiemy już, jaki jest rezultat ostateczny reżyserii urzędnika. Powiedzmy jeszcze o motywie, który (z pozoru luźny) odgrywa kluczową rolę w spełnieniu się intrygi: chodzi o opowieść na temat katastrofy, którą: „Jakiś głos o drewnianym timbre spokojnie opowiadał” (s. 42). Efekt tej opowieści wskazuje na jej funkcję, wywołuje ona bowiem, *pars pro toto*, wybuch rozpaczy u przedstawicieli tłumy: „Ułomna staruszka, słuchając, spazmatycznie łkała” (s. 43). „Spokojna” relacja o jakiejś katastrofie stanowi fantazmat katastrofy, którą podpowiedział tłumowi reżyser. Owa antycypowana katastrofa rzeczywista jest obiektem skonsumowanym przez tłum wcześniej w fantazmatycznej formie zastępczej pod postacią „spokojnej” opowieści. Oczekiwanie tłumy, zaspokojone zastępczo, wyczerpuje się i później tłum zostaje zaskoczony pogodnym rozwiązaniem. Narrator fantazmatycznej katastrofy operuje nader znamienym synonimem widzenia:

Opodał na grudzie ziemnej zwidziałem bardzo białą, cieniuchną, kobiecą koszulkę. (s. 43)

Konsumpcja katastrofy – fantazmatu opiera się na znanym zestawie funkcji, który tutaj osiąga, by tak powiedzieć, swą kulminację, najbardziej dobitną artykulację. Chodzi, oczywiście, o widzenie/nie-patrzenie, do którego nawiązuje owo „zwidziałem” anonimowego narratora. Tłum nie patrząc na katastrofę, jednak ją dzięki opowieści widzi. Później, gdy zjawiają się, nie naruszeni, oczekiwani pasażerowie, tekst opowiadania artykułuje przeciwstawne zestawienie znanych funkcji: patrzeć/niewidzenie:

Genialny starzec przystanął wśród młodych ludzi. Ścisła ich dłonie, a oni, oniemiał, patrzą – patrzą. (s. 44)

Tłum bowiem patrząc na niedosze ofiary katastrofy, w gruncie rzeczy ich nie widzi, ciągle mając przed oczyma fantazmatyczne obrazy. Znaczenie działań urzędnika widać teraz wyraźnie: to on wywołał w tłumie fantazmatyczną komunikację.

Zepsuty mechanizm – tak mogłaby się nazywać pierwsza fabuła utworu. Druga została określona w tytule: *Zepsuty ornament*. Obie mieszczą się na dwóch planach: wypowiedzi i wypowiedziania, przełącznikiem (shifter)⁹ z jednego planu na drugi jest tu właśnie kategoria semantyczna: patrzeć/widzieć. Pierwsza fabuła jest obiektem patrzenia/widzenia drugiej. Podmiotem drugiej fabuły, a zarazem narratorem opowiadania, jest malarz, który „zeszedłszy” z gór, wstępuje pomiędzy tłum oczekujący pociągu. Stereotyp, reprezentowany w opowiadaniu przez garbuska z opóźnionego pociągu, przygodnego sąsiada z przedziału, do którego wszedł malarz, w momencie, gdy skończyła się pierwsza fabuła, ów stereotyp każe się domyślać celu wycieczki malarza:

Pan zapewne z wycieczki po studia. O? tu niejeden wspaniały motyw, tylko mało kto kraj nasz odwiedza. (s. 45)

Okazuje się jednak, że malarz miał przynosić z wycieczki „studia”, nie sie „mgłę w oczach” (s. 37), schodząc z „wirchów”, żegna „przymarłe ciała snów zwidzianych”, które usunęły się „bezboleśnie w toń” znaną tylko jemu. Malarz zdejmuje z oczu mgłę dopiero na stacji, w dolinie:

Wyczułem kres, a przymglony wzrok uderzył o migot trójbarwnych świateł. Przejrzałem. (s. 37)

Po tym zdaniu następuje, w kolejnych, rozsiany ciąg określeń widzenia coraz ostrzejszego: „Zauważyłem” (s. 38), „przerzuciłem spojrzenie” (s. 38), „ujrzałem” (s. 38). Pobyt w „wirbach” trzeba zatem scharakteryzować, odwołując się do pary funkcji: widzieć/nie-patrzeć, których figuratywnym wyrazem są określenia: „sny zwidziane”/„mgła w oczach”. Pamiętamy funkcję „zwidzenie”, sygnalizującą właśnie w pierwszej fabule opozycję: patrzeć/nie-widzieć, związaną z działaniem opowieści o katastrofie. Pobyt w górach, o którym się mówi, to odwrotność „studiów”, które zakładają patrzenie i widzenie jako jeden akt. Malarz przynosi także z gór błogosławieństwo:

Żył we mnie gest pieściwy sennych, wydłużonych palców, dzielących losy ich radosnej dłoni, kiedy błogosławiąc, zawisła w próżni, nad godziną cudu. (s. 37)

⁹ Używamy tego określenia za R. Jakobsonem (R. Jakobson, *Shifters, verbal categories, and the Russian Verb*, [w:] tenże *Selected Writings*, vol. 2: *Word and Language*, Mouton 1971).

Aktywność malarza nie była więc w czasie górskiej wycieczki działaniem oka, a dłoni, i to działaniem symbolicznym. Błogosławieństwo jest aktem komunikacji, w którym ktoś daje komuś „błogosławieństwo”. Tu nadawcą jest malarz, błogosławieństwem – gest, tylko odbiorcy brak. Gest dłoni zawisł w próżni, nad godziną cudu (te ostatnie określenia są wyrażnie okolicznikami miejsca, nie zaś nazwami aktanta-odbiorcy). Artysta przynosi z gór gest nadawczy o wymiarze symbolicznym (mieszczący się w polu konotacji symbolicznej), który jest zarazem treścią nadania, albo był w górach po to przede wszystkim, by wykonać gest nadawcy, nie zaś po to, by doskonalić swoją perceptywność, zdolność widzenia („studia”). W tym kontekście dziwnie brzmi następujące zdanie tekstu:

Węc była chwila wielkich przyjąć. (s. 38)

Zdanie rozwijane potem w wyliczenie tych wszystkich, którzy mogliby zostać „przyjęci”. „Przyjęcie” brzmi tu jak oznaczenie gotowości uczestnictwa w komunikacji, w roli odbiorcy. A właśnie tej roli brakuje w geście błogosławieństwa, wykonywanym w próżni. Zestawienie obu zacytowanych ostatnio zdań tekstu rodzi podejrzenie, iż „przyjęcie” oznacza nie nastawienie odbiorcze, ale rozrzutność nadawczą: gotowość „przyjąć” byłaby więc gotowością udzielania błogosławieństw każdemu, gotowością obdarowywania gestem symbolicznym. Tym domysłem przeczy jednak zdanie z dalszego ciągu wypowiedzi:

Było silne, szczere zrozumienie. (s. 37)

Słowo „szczerze” jest tu najbardziej podejrzane: „zrozumienie” to kategoria odbioru, „błogosławieństwo”, w tym wypadku – nadania, nie bardzo wiadomo, jak i dlaczego ma nastąpić przejście od jednej gotowości do drugiej – od nadania do odbioru. Na podkreślenie zasługuje, poza zgłoszonymi wątpliwościami, charakterystyka malarza przez funkcje komunikacji podkreślone euforyczną konotacją. Owe funkcje mają być wyrażnie swego rodzaju ekwipunkiem modalnym aktanta. Wycieczka w góry byłaby zatem jakąś próbą uposażenia aktanta-bohatera w wartości modalne związane z funkcją: nadawać/odbierać komunikat.

W tym momencie zaczyna się druga fabuła – od próby gloryfikującej:

Zauważyłem drzewa okólnego ogródka, skłębione w ciężką, bezplastyczną plamę. Z lewo dostrzegalnych ruchów przeszły gałęzie w niesporną nabożność. Z wolna wznosiły się pojedyncze konary z soczystego kleksu. Zadanie swe pojęły zupełnie klasycznie. Szły więc strofy gładkie, wymierzone, a przeciw nim padały w odmiennej rozlewności rzewne antystro-

fy. Czasem burzyły ład wzorowy młode listki, wijąc się przekornie w kształt swawolnych pukli na karczątku zwinnego dziecięcia. Podchwyciłem rytm jeno, treść ostała obcą, więc przerzuciłem spojrzenie. (s. 38)

Greimas nazywa próbą gloryfikującą tę część fabuły bajkowej, w której bohater – już zwycięzca w głównej próbie (odzyskania obiektu – wartości) – musi pokonać oszusta, który chce sobie przywłaszczyć jego dobre imię (i połowę królestwa – oczywiście). Bohater musi tu objawić swe bohaterstwo (najczęściej – pamiętamy z bajek – za pomocą „zęba smoka”, który sobie zachował na pamiątkę). Malarz próbuje wykazać się kompletem swych modalności (kompetencją). Z „bezpłastycznej plamy”, z „kleksu” ma utworzyć obraz, i to obraz symboliczny. Okazuje się zatem, że gotowość „przyjęcia” równa się gotowości „błogosławieństwa”: malarz bierze byle co („kleks”) i przeobraża „klasycznie”. Gest nad próżnią zmienia się w gest nad kleksem. Odbiór jest tu tylko impulsem nadania, patrzenie/widzenie („zauważyłem drzewa”) przechodzi natychmiast w widzenie/nie-patrzenie („z ledwo dostrzegalnych ruchów przeszły gałęzie w nieszporną nabożność”). Obraz nie wychodzi jednak zadowolająco, popada bowiem w stereotyp i banał, inercja widzenia/nie-patrzenia prowadzi do kiczu („karczątko zwinnego dziecięcia”). Zestawienie jest bezsensowne i, by tak rzec, heroikomiczne, „drzewa okólnego ogródka” zmieniają się w uroczystość nieszporną ze strofami i antystrofami. Próba gloryfikująca wypadła niepo-myślnie – artysta czyni to, co najbardziej zawstydzające – powraca od widzenia/nie-patrzenia (owego świętego natchnienia z „wirchów”) do patrzenia/widzenia. Mówi: „przerzuciłem spojrzenie”.

Zrelacjonowana scena kondensuje w istocie przebieg całej drugiej fabuły, w której widzenie/nie-patrzenie zostało zleksykalizowane jako „stylizacja”. Przedmiotem dającym teraz impuls artyście jest pierwsza fabuła opowiadania. Z tłumy wysuwa się tajemnicza wstęga:

Dziwna linia – myślałem – symbol o jednym prawie wymiarze! (s. 38)

A wszelkie stawanie się wokół przeszło przede mną w zwoje ornamentu – wzorem upatrzonej wstęgi. Tylko musiałem się pochylić i patrzeć z bliska. Byłem sobie jak uczeń – krótkowidz, gdy w umęczeniu, zgięty nad pulpitem, ciągnie kontury, grube wyraziste [...]

Pojałem jedno – tajemnicza wstęga może być wyrazem nieznannej myśli, wspólnej im wszystkim. A przyjąwszy założenie, jąłem stylizować. (s. 39)

Trzeba jeszcze uzupełnić nasze streszczenie jedną okolicznością, miejscem, z którego patrzy artysta:

[...] przysiadłem na ławie, rzuconej w mroczny kąt cichego kolejowego przystanka. (s. 37)

Malarz znajduje się przeto w pozycji odwrotnej niż urzędnik w pierwszej fabule: widzi, ale nie jest widziany – dlatego on jeden, mimo iż obecny w tym samym miejscu i czasie, nie uczestniczy w fabule. On jeden również nie oczekuje na żaden Obiekt-wartość związany z nadejściem pociągu. Czeką po prostu na pociąg, który – innym przywożąc oczekiwane wartości – jego zabierze i przeniesie gdzie indziej, do miasta. Pociąg jest dlań tylko środkiem komunikacji. Dla urzędnika nadejście pociągu oznacza powrót do krainy dworcowych marionetek – sam pociąg jest dla niego także Obiektem-wartością – tyle że całkowicie negatywną. Artysta jest bardziej niż urzędnik oddalony od tłumu, tłum nie widzi jego patrzenia ani jego samego.

Malarz jest stylizatorem symbolicznym, wstęga ma być wedle jego intencji „symbolem o jednym prawie wymiarze”. Tak jak u symbolistów obraz ma być konkretem i abstraktem równocześnie, zarazem przedstawieniem i transcendencją. Ornament malarza będzie także „wyrazem nieznannej myśli”, wspólnej całemu tłumowi. Eksplikacji domagają się słowa artysty: „musiałem się pochylić i patrzeć z bliska”, które objaśnia porównanie z „uczniakiem-krótkowidzem”. Wszystko wskazuje na to, iż obiektem patrzenia ma tu być sama wstęga – sam ornament, nie zaś tło, z jakiego wypełga. Nie-widzenie tła jest nawet korzystne:

Mrok przysłaniał twarz, tłumił gesty, więc uradowałem się niezmiernie, zrozumiawszy, że o wiele łatwiej. (s. 39)

Praca artysty przebiega sprawnie, aż do momentu pojawienia się urzędnika. Malarz jest jedyną osobą, która dostrzega grę urzędnika. Od tej chwili los ornamentu jest coraz bardziej niepewny.

Zauważyłem, że tajemnicza wstęga zatrzymała się w pochodzie i konwulsyjnie wygięła, jakoby wyczekiwała na nowe losy. Więc ją porzuciłem i przeszedłem w szersze wymiary. (s. 40)

Urzędnik, rzecz jasna, nie pasuje do ornamentu, choć malarz stara się go usilnie wtopić w konstrukcję całości. Znamienne, że artysta wydobywał dla swoich celów „urzędniczość” (marionetkowość) urzędnika:

Zapraǳiałem dla niego artyzmu, dla urzędnika kolejowego. Pojąłem to jako konieczność, pragnałem – jak śmieszne! – artyzmu dla wszystkich kolejowych urzędników. (s. 40)

Właśnie w tej samej chwili urzędnik „wychodzi z roli”, rzuca swą „urzędniczość”, na jakiś czas opuszcza uniform zawodu. Z punktu widzenia

malarza, który pragnie widzieć doskonałe wcielenie roli (urzędnik reprezentuje dlań „wszystkich kolejowych urzędników”) ów występujący z tła bohater „źle gra” (s. 40). Gdy jednak urzędnik znów pojawia się – jako marionetka – „stylizowanie” biegnie bez przeszkód. Ornament psuje się zupełnie dopiero, gdy wjeżdża opóźniony pociąg:

Szczerze martwił mnie zepsuty ornament, gdy ujrzał, jak złośliwy zygzak wskroś przekreślił cały trud. (s. 44–45)

Przyczyną jest tu skandaliczne zachowanie oczekujących, wyraźnie zawiedzionych szczęśliwym obrotem spraw. Jest to ostateczny efekt reżyserii urzędnika – to on od początku był śmiertelnym wrogiem ornamentu. Dlaczego te właśnie momenty pierwszej fabuły zabijają ornament drugiej? Wydaje się, że właśnie w nich skupiają się szczególne zestawienia centralnych funkcji z izotopią opowiadania, o czym mówiliśmy poprzednio. Urzędnik widzi, że tłum widząc go, nie patrzy na jego widzenie tłum; w finale zaś tłum patrząc na niedosze ofiary, nie widzi ich, mając w oczach masakrę. Gra patrzenia/widzenia, widzenia/nie-widzenia komplikuje się w tych wypadkach. Urzędnik daje poza tym początek komunikacji fantazmatycznej (widzenie/nie-patrzenie), która jest domeną artysty. Urzędnik konkuruje zatem z artystą i dlatego zagraża ornamentowi.

Zwróćmy uwagę, że druga fabuła jest, podobnie jak pierwsza, fabułą ułomną. Zaczyna się od próby gloryfikującej, zwykle w ciągu fabularnym umieszczanej na końcu. Zdarzenia (psucie się ornamentu) rodzą się na skutek interwencji z zewnątrz, działającej też trochę na zasadzie *deus ex machina*. Motyw, który jest „rozpędnikiem” pierwszej fabuły, służy w tej roli i drugiej fabule (urzędnik). Opozycja obu fabuł jest widoczna w rezultatach: w pierwszej reżyseria urzędnika prowadzi do fantazmatycznej komunikacji, do skonsumowania zastępczego katastrofy, w drugiej – ten sam motyw wraz z jego konsekwencją niszczy fantazmatyczny ornament malarza, który miał być symbolem meta-komunikacyjnym („wyraz nieznannej myśli, wspólnej im wszystkim”). Malarzowi nie udało się odtworzyć „nieznannej myśli” (zepsuł ornament), urzędnik wytworzył („wywołał”) myśl znaną („Po czym popadli w znaną, znaną rozpacz” – s. 41). W ostateczności jednak klęskę ponosi nie artysta, lecz urzędnik. W finale opowiadania, w przedziale garbusek zainteresowany szkicownikiem malarza domyśla się „studiów” z natury („tu niejedną wspaniały motyw”). Ornament go zaskakuje:

Ale, co widzę – ornament! Zapewne szkic, tak z nudów, wskutek opóźnienia. (s. 45)

Opozycja „studia”/„ornament” nabiera w dyskursie garbusa charakteru opozycji natura/kultura. Synonimem kultury jest nuda. Garbus zna dwa motywy powstawania sztuki: naśladowanie natury (*mimesis*) i „stylizację”, którą pojmuję jako gest o impulsie mechanicznym – bazgranie z nudów. „Studia” to dlań wysiłek oka – patrzenia i widzenia. „Ornament”, przeciwnie, rozumie on jako wysiłek ręki (patrzenie/nie-widzenie), a zatem zupełnie odwrotnie niż malarz, dla którego „stylizowanie” było widzeniem/nie-patrzeniem. Widzeniem tego, co niedostrzegalne dla oka. Artysta objawia się w opowiadaniu jako delegat natury: przychodzi z gór. Garbus reprezentuje kulturę, przywozi go pociąg (jest on pasażerem, ale nie jest oczekiwany Obiektem-wartością dla nikogo). On sam tak mówi:

Wie pan, ogromnie kocham sztukę Dla niej wszystko poświęcę. (s. 45)

Garbus jest więc wybrykiem natury i miłośnikiem kultury – miłośnikiem biernym, odbiorcą, jak gdyby alegorią aktanta-odbiorcy, którego brakowało na początku drugiej fabuły. Podsuwa uprzejmie swój garb zamiast pulpitu, dla wygody artysty. Artysta układa rysunek na garbie – teraz twórcy hipernaturalny (garb) i hiperkulturowy (ornament z nudów) spoczywają obok siebie: dwa wybryki – natury i kultury. Następuje ledwo widoczny moment poznania:

Kołysało się przede mną złośliwe przekreślenie – symbol o jednym wymiarze – zabawnie kołysało na uprzejmym garbku. Nie umiałem dokończyć. (s. 45)

Dokończenie ornamentu nie jest już celem artysty, nie-dokończenie zaś nie jest jego klęską. Skończyło się „szczerze zmartwienie” (s.44) z powodu zepsutego ornamentu, pojawił się natomiast element nowy, dotąd nieobecny w opowiadaniu – zabawność („przekreślenie [...] zabawnie kołysało”). Słowa „symbol o jednym prawie wymiarze!” (s. 38) z początku opowiadania, oznaczające tajemniczą wstęgę, zmieniły się w słowa „symbol o jednym wymiarze” oznaczające przekreślenie. Pierwszy symbol nie został zrealizowany w ornamencie, choć jego uchwycenie było intencją artysty, drugi – sam się pojawił nieoczekiwanie. Jeden symbol przekreślił drugi. Likwidacja okolicznika „prawie” („symbol o jednym prawie wymiarze”) przynosi w konsekwencji odrzucenie symbolicznego pojmowania symbolu. Symbol jednowymiarowy nie jest już wszak Symbolem tylko kreską („przekreślenie”). Kreska jest efektem naturalnym, w przeciwieństwie do sztuczności ornamentu jest też gestem, którego znaczenie wyłania się *post factum* w epilogu opowiadania, nie było natomiast symbolicznie wykalkulo-

wane przed owym gestem, jak „wstęga” i „zwoje” ornamentu. Przed „stylizatorem” stoi nowe zadanie: musi „stylizować” kreskę, nie symbol. Nie może, jak mówił poprzednio („A przyjąwszy założenie jałem stylizować” s. 39), zaczynać od zamiaru. Zamiar być może wyłoni się później, w trakcie pracy. Na razie malarz powiada: „Nie umiałem dokończyć” (s. 45). Jeszcze nie wie zbyt wyraźnie, że nie będzie kończył ornamentu, tylko przekreślenie. W pierwszej fabule opowiadania gra urzędnika doprowadziła do fantazmatycznego widzenia/nie-patrzenia, do efektu „sztuki”, sztuczności (jakże bowiem „sztuczny”, literacki, jest obraz katastrofy w opowieści nieznanego). Ów efekt spowodował zanik wartości: patrzeć/nie-widzenie na Obiekty-wartości („popadli w sen, który miał utrwalić rozumienie dla rzeczy, które przyjdą” – s. 42) – w tekście wykładnikiem tego snu jest katastrofa-fantazmat. W drugiej fabule widzenie/nie-patrzenie „stylizatora” przeszło, po perypetiach, w patrzeć/widzenie kosztem „mgły w oczach” i „gestu pieściwego sennych, wydłużonych palców”. Opowiadanie nosi tytuł drugiej fabuły: *Zepsuty ornament*. Ów tytuł wybiera kreskę przeciw „snom”, poznanie – kosztem „sztuki”.

Zepsuty ornament jest drugim napisanym przez Jaworskiego utworem prozą (wiersze autora słusznie zostały zapomniane), w *Historiach maniaków* przychodzi po symbolicznym *tour de force* hybrydycznego tekstu *Miał iść*. Ten ostatni tekst jest karykaturalną (przez pomnożenie) konsekwencją dystrybucyjnego modelu symbolizmu. Tkanka narracyjna została tu całkowicie podporządkowana następstwu jednostek symbolicznych – „obrazów” umotywowanych bardzo słabo jako asocjacje nieokreślonego podmiotu. Założenie utworu *Miał iść* polega na elipsie sytuacji podmiotu: ktoś tu siedzi pod drzewem i nie wiadomo, czy umiera, czy zasypia, czy przyszedł tu na schadzkę itd. Tytułowy motyw co chwilę powtarzany podkreśla tylko bierność podmiotu: nie wiemy ani dlaczego, ani gdzie, ani po co „miał iść”. Utwór kończy się powtarzaniem słów: „Miał iść” (s. 33). Chętnie widzielibyśmy tu ślad jakiejś metarefleksji, sygnał niemożności postępowania po drodze „twórczej”, wyznaczonej przez metodę symbolizmu. Jeśli zresztą można by tu mówić o podobnej refleksji, wydaje się ona jeszcze zupełnie nieświadomym projektowaniem artystycznych kłopotów w świat utworu. *Zepsuty ornament* jest natomiast nowelą w całej swej konstrukcji podporządkowaną problematyce twórczej, autotematyczną w tym sensie, że materię fabularną i narracyjną wysnuwa z pytań metaliterackich (lub ogólniej: metaartystycznych). Główną osobą i zarazem narratorem jest więc w utworze malarz. Podstawowa izotopia znaczeniowa została oparta na grze

kategorii patrzeć/widzieć, widzieć/nie-widzieć, charakteryzujących działania artysty. Drugi wątek semantyczny noweli został w niej ukryty głębiej – dotyczy kwestii związanej z przeciwstawieniem percepcji (repcji) i komunikacji. Opowiadanie Jaworskiego nie wyciąga też w swej powierzchniowej warstwie żadnych konsekwencji z podstawowego modusu narracji – pierwszej osoby. Tylko dzięki temu można oddzielić funkcje narracyjne bohatera-malarza od jego funkcji aktancyjnych i uznać, jak to zrobiliśmy, obecność dwóch fabuł w utworze. Problematyka wewnątrzliterackiej komunikacji stanie się głównym tematem kolejnych opowiadań Jaworskiego, gdzie rozbuduje on także zagadnienie wzajemnego odniesienia podmiotu i znaków oraz stosunku między różnymi podmiotami. Na razie w *Zepsutym ornamente* z faktu, że słyszymy głos mówiącego do nas bohatera, nic jeszcze nie wynika; autora interesują przede wszystkim sprawy widzenia/patrzenia. Nowela Jaworskiego nie jest z pewnością arcydziełem, nie jest nawet (jak np. *Trzecia godzina*) najlepszym osiągnięciem autora *Historii maniaków*; podlega tym wszystkim ograniczeniom, które przypadają w udziale utworom raczej zapowiadającym niż spełniającym obietnice. Mimo to zasługuje na uważniejszą lekturę, jest bowiem kondensacją (w drobiazgach) artystycznej metody „stylizatora”, którego czyni zresztą swoim bohaterem i narratorem zarazem, jest tekstem, w którym utrwaliły się różne gesty, dokumentujące moment przewyciężania symbolizmu (*logos*), na rzecz performatywnej wersji literatury (*lexis*), której zapowiedzi możemy się tutaj domyślać¹⁰.

¹⁰ Por. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań...*, s. 352.

Przyczynek do portretu artysty: „Teatr w więzieniu”

Jej amorfizm kompozycyjny – pisał o pierwszej powieści Słonimskiego Leon Piwiński – nie jest amorfizmem pozornym i nie przekształca się przy bliższym rozpatrzeniu w nową, nie przeczuwaną jeszcze formę – pozostaje amorfizmem istotnym.¹

Zdanie L. Piwińskiego wyostrzało podobne opinie innych recenzentów. Dlatego szukano często nadrzędnego dla prozy Słonimskiego porządku w jego wierszach, co zdawało się uzasadnione choćby tym, że autor zinkrustował tekst powieści kilkoma fragmentami poetyckimi. „Chwilami wydaje się – notował Emil Breiter – że te strofy liryczne są węzłowym słupem podtrzymującym całą, niedokładnie wzniesioną budowę powieści.”² Pożytki lektury *Teatru w więzieniu* w kontekście twórczości poetyckiej Słonimskiego wskazywała Alina Kowalczykowa³, która dostrzegła w powieści wątki autobiograficzne i autotematyczne. Na pytanie o miejsce debiutu powieściowego poety w historycznoliterackiej konfiguracji prozy lat dwudziestych odpowiadała Alina Brodzka. *Teatr* – jej zdaniem – „to utwór, który jak gdyby szuka dopiero swej poetyki [...] Rozgrywając się w usytuowaniach dość dziwacznych, na poły umownych, na poły werystycznych, jest w istocie próbą rozpoznania miejsca artysty w realnym życiu.”⁴

Jeśli zgodzimy się z Piwińskim, że amorfizm powieści jest niezamierzony, lektura szukająca w *Teatrze* powieściowego, a nie poetyckiego ośrodka krystalizacyjnego, musi, pomijając z konieczności wiele innych motywów, opierać się na wypreparowaniu jakiegoś, dającego się uznać za główny, wątku fabularnego.

¹ L. Piwiński, *Powieść*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 4, s. 118.

² E. Breiter, *Książka*, „Skamander” 1921, nr 14/15, s. 473.

³ A. Kowalczykowa, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, Warszawa 1967, s. 110–116.

⁴ A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, [w:] *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 593. Podobnie referuje temat powieści Kowalczykowa (tamże, s. 110), mówiąc, że Słonimski wyeksponował w niej „różne aspekty konfliktu między sztuką a życiem”.

Taki wątek wyznacza – zdaniem większości piszących o *Teatrze* – podjęty przez autora temat miejsca artysty w realnym życiu. Słonimski kreśli sugestywny, w wielu miejscach polemiczny wobec tradycji tego rodzaju ujęć, w końcu przecież fragmentaryczny, niepewny w zasadniczych rysach, przyczynek do portretu artysty współczesnego.

Anatol Zorn – główny bohater *Teatru* – jest od początku powieściowej akcji uznanym artystą. Jego status, może niepozorny, gdy idzie o lokatę na drabinie społecznej, jest w ogólnym podziale ról – niewątpliwy.

Miał on właśnie w dorocznym salonie cykl akwafort zatytułowany «Potop». Te sceny biblijne zyskały mu wielkie uznanie wśród kolegów, na próżno jednak Anatol co rano zaglądał do gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych. Uprażniona karteczka z napisem «sprzedane» nie pojawiała się pod żadnym obrazem (s. 37)⁵.

Anatol jest osobą dobrze znaną środowisku artystycznemu, w którym ma „wielu przyjaciół” – „młodych pisarzy lub malarzy” (s. 24). Musi nawet cieszyć się sporym wzięciem w kręgach finansjery, skoro fabrykant Peel chce mu oddać córkę, a kontrkandydat do jej ręki – dyrektor fabryki Peela – mówi o nim z zazdrością: „Zbyttnia sława zawróciła mu głowę, a zresztą [...] część prasy zupełnie go nie uznaje” (s. 16). Córką milionera, kochająca malarstwo Alicja Devers, która pobiera prywatne lekcje „u najlepszych miejscowych malarzy” (s. 39–40) jest uczennicą Anatola. „Wiem – mówi bogaty koneser sztuki o pracach Anatola – że są one oceniane znacznie niżej, ale to nic nie mówi o ich właściwej wartości” (s. 48). Marzenia i sny młodego artysty krążą jednak nie wokół dzieł, ale wokół pieniędzy:

Śniło mu się że gra w karty i przegrywa wszystkie pieniądze, jakie ma przy sobie. Płatały mu się jakieś naiwne pomysły zdobycia fortuny, które starał się usilnie zapamiętać, i świetne kombinacje, które się okazują bzdurą w blasku dnia (s. 37).

Na jawie uwiedziony nadzieją korzystnego małżeństwa lubi spędzać czas „rozpamiętując [...] błogie możliwości, które przed nim otworzy bogactwo” (s. 35). Pieniądze – powiada Anatol – potrzebne są abym mógł wyjechać: „zamierzam się kształcić i pracować” (s. 14) wyznaje swej wielbicielce – Alicji. Ale gdy niespodziewanym zbiegiem okolicz-

⁵ A. Słonimski, *Teatr w więzieniu. Powieść*, Warszawa 1922. Wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach według tego wydania. Obfitość przytoczeń wpływa z chęci przypomnienia czytelnikowi tekstu książki dziś już niemal niedostępnej. Omówienie musi w tej sytuacji iść w parze z (nader wyrywkową) prezentacją utworu na ogół słabo znanego, skazanego – nawet przez autora – na zapomnienie.

ności zyskuje sporą sumę, dotyka co chwilę z czułością „kieszeni wypchanej pugilaresem” (s. 63), marząc tylko o jednym:

[...] podróż! Wszystko to, co nazywali zwykle «Hong Kongiem» z przyjaciółmi, lubiący mi jak i on gwarzyć w dymie kawiarni o podzwrotnikowych krajach, miało się stać faktem realnym, działającym na zmysły, na dotyk, na wzrok, słuch, powonienie. Doznawał lekkiego bólu w żołądku, myśląc już teraz o wielkiej podróży (s. 63).

Czyż jest zresztą rzecz przyjemniejsza niż przyjazd o zmroku do małego nieznanego miasteczka? Wyjść na pełne niespodzianek ulice [...] gdzie przesuwają się ludzie o obcych zagadkowych twarzach! Zostając dłużej [...] zauważyłoby się niewątpliwie [...] że całe miasteczko jest nudną dziurą, a mieszkańcy są bardziej ograniczeni niż gdzie indziej. Ale zostać dłużej nie potrzeba. Cały czas podróży na tym właśnie polega (s. 62).

Trzy pierwsze rozdziały powieści, z których zaczerpnęliśmy wszystkie przytoczone fragmenty, gromadzą – jak widać – trzy dosyć ograne motywy tzw. *Künstlerroman* – powieści o artyście: talent, pieniądze, głód egzotyzyму. Nie brak tu również, już przez nas nie cytowanych, złośliwych obrazków „filistra” widzianego oczyma artysty. Jesteśmy jakby w centrum starej modernistycznej tematyki.

Indywidualizm (autor) – pisze Jan Prokop – ubiega się o społeczną akceptację i uznanie za pomocą dzieła, które winno wzbudzić zainteresowanie. Jeżeli «zbyt» przebiega bez tarć, «problem artysty» po prostu się nie pojawia [...] Klęska na rynku prowadzi nie tylko do autorefleksji, ale oczywiście także i do samousprawiedliwienia. Na odmowę odbiorcy twórca odpowiada dyskursem na temat stu pożytków literatury i sztuki dla społeczeństwa [...] Jej rolą (i rolą twórcy) jest przekazywanie wartości sakralnych, «najgłębszych prawd ducha».⁶

Dopiero w kilka lat później, u futurystów, przekonuje w dalszym ciągu Prokop, strategia artysty ulegnie zmianie radykalnej: „Nowa sztuka uwielbi tłum, wyrzeknie się wszelkiego *sacrum*, głosząc bezwstydnie swój ludyczny charakter.”⁷ Procesy, o których tu mowa, rozgrywają się właśnie w chwili, gdy rozpoczyna się akcja powieści Słonimskiego – w przededniu wielkiej wojny światowej. Anatol, który jest mistrzem akwaforty i autorem cyklu grafik stylizujących sceny biblijnego potopu, kojarzy się raczej z moderną, niż z wielbiącą masy „nową sztuką”. Pokusę zbratania z tłumem puszcza mimo uszu, niecierpliwie słuchając porady przyjaciela:

Mam dla ciebie świetną ideę! Możesz dużo zarobić! Przy twoich zdolnościach literackich i malarskich powinienś robić doskonałe afisze i reklamy, to znakomicie popłaca (s. 38).

⁶ J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 20–21.

⁷ Tamże, s. 22.

Anatol wiedział sam – czytamy w narracji – że to dobrze popłaca, ale nie miał za mówień (s. 38)

Artysta Słonimskiego jest więc równocześnie i arystokratą sztuki, i na wiele gotowym, bezrobotnym „proletariuszem” sztuki, szukającym zajęcia na rynku.

Później, rzucony przez los do Rzymu, Anatol upewnia się w pesymizmie co do perspektyw wielkiej sztuki:

Wielkość i wspaniałość sztuki klasycznej, z którą co chwila w Rzymie się spotykał uspokoiła go pesymistycznie do własnych poczynąń w malarstwie [...] Upodobania jego plastyczne bliskie były ideałom sztuki renesansowej [...] Wydawało mu się, że w epoce tak różnej od czasów Odrodzenia, w czasach nerwowych, podatnych tylko chyba do wybuchów sporadycznych, nie ma miejsca na ciągły i daleko sięgający wysiłek.

Malarstwo oderwane od architektury, czyli tak zwane sztalugowe, nie miało dla niego uroku. Architektura monumentalna ustąpiła zaś miejsca potokom ciasnych domów dochodowych, magazynów i biur, gdzie malarstwo, jako bądź co bądź rzecz zbytku, nie miało zastosowania. (s. 116–117).

Oglądając ciągłe poruszenia i słuchając pomruku tłumów, Anatol spostrzega to, czego brak świadomości kapłanów nowych prądów: głęboką obojętność masy w stosunku do sztuki.

Samo [...] zainteresowanie się plastyką osłabło znamienne. Przypominał sobie z *Pamiętnika* Benvenuto Celliniego opis odsłonięcia Perseusza [...] Porównywał to z obecnymi garstkami znudzonych turystów, oglądających z obowiązku osobliwości sztuki minionej. (s. 117).

I teraz znów z ironią odrzuca pokusę podporządkowania się artysty tłumowi:

Pozostawało chyba malować polichromie w modnych kawiarniach, gdzie sztuka zdobnicza musiała być równie jaskrawa i krzykliwa, jak konsumenci. (s. 117).

Talent, pieniądze, potrzeba egzotyizmu to motywy układające się w ramach artystycznych mitologii początku wieku, w charakterystyczne koniunkcje. Zaspokojony głód egzotyizmu ocala talent przed ześliznięciem się w bezbarwny świat mieszczaucha, dostarcza nowych podniet twórczych. Pieniądze ratują „arystokratę ducha” od pauperyzacji i proletaryzacji, umożliwiają twórcze skupienie, z dala od zgiełku. Talent zapewnia powodzenie na rynku – sukces, który pozwala zaspokoić potrzebę egzotycznej przygody. Osobliwością sytuacji artysty, jaką zarysowuje Słonimski na początku swej powieści jest zupełny rozdział tych obiegowych motywów. Anatol,

mimo kłopotów finansowych, które zadomowiły się nawet w jego snach, nie jest wcale z tego powodu mniej aktywny twórczo. Można by nawet mówić w jego przypadku o nadprodukcji. Gdy córka milionera obiecuje namówić papę do kupna kilku jego dzieł, Anatol odpowiada: „Mam sporo nowych prac”. (s. 13)

Sukces artystyczny Anatola, a jest nim z pewnością dobrze przyjęta wystawa w Towarzystwie Sztuk Pięknych i rozgłos dzięki przychylniej prasie, nie przynosi żadnych zmian w jego sytuacji materialnej. Wreszcie marzenia i plany egzotycznej podróży trudno, wobec płodności Anatola, uznać za potrzebę jego twórczej natury – u celu podróży nie ma nadziei artystycznych. Mówiąc inaczej: motywy *Künstlerroman* uległy tu rozproszeniu, potraktowane zostały osobno. W powieści o artyście sam artysta jest, jeśli tak można powiedzieć, pewną substancją, bowiem z reguły „bycie artystą” jest tak właśnie, substancjalnie traktowane. Sprawy związane z talentem, pieniędzmi, głodem egzotyizmu, dotyczą go – jako artysty. Artysta – to nie pewna rola czy funkcja, lecz atrybut osoby. U Słonimskiego – inaczej – osoba poprzedza funkcję: Anatol kolejno może oddawać się: pracom twórczym, marzeniom o pieniądzach albo tęsknocie do podróży. Sztuka jest rzemiosłem, którego się wyuczył (i do którego, z pewnością, ma talent), bogactwo – statusem, do jakiego aspiruje (jakże lubi eleganckie stroje i perfumy), podróż – marzeniem, które pielęgnuje od dzieciństwa. Warto zwrócić uwagę, jak starannie zostały w powieści pominięte wzmianki o „ewolucji twórczej” Anatola, „o stawianiu się artysty”. Przypatrz się za to kilka epizodów z dzieciństwa Anatola, zarejestrowanych w jego pamięci, jako „katastrofy” dość typowe: wybicie okna, rozbicie jakiejś figurki porcelanowej, szkolna awantura z wybiciem zębów kole-dze. Te „dramaty” kończą się agresją matki i łagodnością, przyjacielską poufałością ojca.

Ojciec jego zdawał się rozumieć, że jedyne przyjemnościami, jakie się ma w życiu, są zaspokajane dziecinne i niemądre pragnienia. Gdyby pani Zorn chciała się wtedy zajmować wychowaniem Anatola, z pewnością zabiłaby mu jedyne lata bez troski – troską o rzeczy niegodne uwagi (s. 33).

Słonimski idzie jednak dalej w owym rozgraniczaniu osoby i funkcji: odwraca modernistyczne ujęcie artysty, tropiąc w nim destrukcyjny, niebezpieczny mit, opanowujący świadomość bohatera. Odjęta osobie substancjalność artysty staje się bowiem elementem świadomości zmistyfikowanej, zarażonej literaturą. W imię owej świadomości Anatol wyrzeka się speł-

nienia jedynej autentycznej miłości swego życia. Fałszywą świadomość określono tutaj jako „zabobonność” dzieciństwa.

Najpiękniejsza opowieść świata Kiplinga znów usta jego ochłodziła stygmatem kapłaństwa. Książka ta, czytana w młodości, była mu bliska przez całe niemal życie. Historia młodego chłopca, który całując pierwszy raz naprawdę ukochaną dziewczynę, stracił dnia tego dar snów i widzeń, kiedyś działała na niego prostym tylko czarem samej sztuki, aż powoli objęła jego umysł w posiadanie i podsycala w nim żarliwą chęć spalenia się do szczytu w ogniu tajemniczym poezji. (s. 153).

Wykładając sens tych słów nieco trywialnie, powiedzmy, że Anatol chroni swą poetycką „substancję”, lękając się ją utracić za sprawą miłości: chce płonąć, żywić swą „substancją” tajemniczy ogień poezji, zamiast wypalać ją w pospolitym ogniu miłości. Słonimski ośmiesza ów mit modernistyczny, każąc Anatolowi przeżyć rozwianie się kiplingowskiego „zabobonu”:

W krótką już chwilę po napisaniu wiersza, poczuł fałsz i skazę, łamiącą wpół szumne słowa. Płonąć, nigdy nie płacząc, albo też oczy ranić żalem, nigdy nie kochając ani nienawidząc, byłoż to możliwe? [...] Pojął, że było to niemożliwe, że płomień zawsze będzie go ogarniał i że cierpienie zawsze płomień ten będzie podsycać. (s. 158).

Wspominaliśmy już, że powieść Słonimskiego eliminuje z biografii bohatera moment dojrzewania artysty. Nie znaczy to, oczywiście, że ów artysta, o ustalonym od początku statusie, nie podlega ewolucji, nie posiada swej – w wieku dojrzałym przebywanej – drogi twórczej. Polemizując z substancjalnym ujęciem artysty, Słonimski komponuje jego biografię z serii przypadków, które narzucają zmieniającą się wraz z okolicznościami, ciągle inną funkcję sztuki w jego życiu. Rzecz w tym, iż owa artystyczna biografia nie ma żadnej logiki wewnętrznej. Wystarczy wyliczyć kolejne wcielenia Anatola: na początku jest akwaforzysta, wykonującym cykl grafik o tematyce biblijnej, potem autorem poetyckiej, w neoromantycznym guście, sztuki scenicznej *Daniel* (tytuł i pomysł wzięty z pierwocin teatralnych Wyspiańskiego). Układaniu dramatu towarzyszą dysputy o sztuce romantycznej, jako tej, która była cechą narodów nieszczęśliwych, i na którą „nie ma już dziś miejsca na ziemi, gdzie by mogła królować” (s. 90–91). Anatol bierze cierpienia więźniów, którym powierza swą sztukę, za substytut swych „nieszczęść” romantycznych. Jest stylizatorem, który wierzy, że przymusowa izolacja, jakiej został poddany w więzieniu, kreśli w jego myślach wyraźne kontury: „W myślach jego kołujących przedtem burzliwie, czynił się jakiś ład, porządek, który obowiązywał do wysiłku ostatecznego zamknięcia tych kształ-

tów w ostateczną formę. Jak płaszczem antycznym, okrywał się Anatol szelustem dostojnych słów, leżąc na mrocznym posłaniu.” (s. 86).

W Rzymie, dokąd dociera po ucieczce z więzienia, Anatol rzuca zajęcia plastyczne, załamany kontrastem własnych prób i gigantycznej sztuki Odrodzenia. Apatyczny, senny błądzi po mieście:

“Zaciekawiały go wystawy sklepów, ludzie, ekwipaże i na zmienne pasma ruchu wielkomięskiego rzucał swoje myśli, które jakby porwane przez transmisję, leciały gdzieś wysoko i rozpryskiwały się w pojedyncze obrazy i słowa. [...] Życie w Rzymie było mu [...] miłe ze względu na wzrastającą w nim rozkosz myślenia obrazami poetyckimi. To jedno pociągało go jeszcze, mimo, że był znużony. (s. 116–117).

Pisze wiersze aż do chwili, gdy, zmuszony warunkami, podzieli czas między poezję i podjętą dla zarobku pracę malarza plakatów. Przez afisze trafia do filmu, gdzie staje się na jakiś czas scenografem. I tym razem Anatol rozwija śmiało koncepcje na temat kinematografu, porównując jego wynalazek z odkryciem farb olejnych.

Kinematograf [...] daje w rękę malarzowi broń stokroć wspanialszą: ruch. (s. 144).

Aparat fotograficzny usuwał nieistotne trudności techniczne, jakie ma zwykle malarz przy odtwarzaniu natury. Dzięki zaś kombinowaniu szkieł, pozwalał na wszelkie, umyślne deformacje i indywidualne interpretowanie świata. (s. 144–145).

Odsunięty od pracy w filmie, chory, otoczony opieką kobiety, którą poślubia, Anatol wraca do poezji. Natchnieniem nie jest już teraz ulica, ale samotność w ciszy gabinetu. Izolację pogłębia jeszcze powrót do rodzinnego kraju.

Anatol czuł się samotny zarówno w domu, jak w swojej ojczyźnie. Nie skarżył się jednak na to, z rosnącym zamięłowaniem zagłębiał się w literaturę klasyczną, której, jak teraz się dopiero przekonał, nie widział w młodości dość jasno, oczy mając nabiegłe krwią buntu i reformatorstwa. (s. 179)

Stylizator okryty „antycznym płaszczem”, poeta ulicy, którą „transmituje” w słowa i obrazy, modernista naznaczony Kiplingowskim „stygiem kapłaństwa”, klasyk zanurzony w „potężny nurt heksametru” (s. 179) – oto wcielenia i pozy, jakie przybiera kolejno bohater Słonimskiego. I właśnie w chwili, gdy czuje się „związany ze swoją samotnością i sztuką”, gdy z „głębokim zadowoleniem” myśli o „drodze, jaka mu przypadła w udziale” (s. 179), przeżywa jeszcze raz ostatnią pokusę nowych wcieleń. Zwabiony wspomnieniem miłości, którą stłumił, znajdzie się pośród cyrkowej publiczności i zatęskni do areny.

[...] oto pragnął nieomal znaleźć się na arenie, by słowem swoim zadziwić, przerazić lub zachwycić tłum. (s. 182).

Jak aktor, który nie odegrał jeszcze ostatniego aktu widowiska, chciał zejść teraz z chłodnego amfiteatru na gwarną arenę, ażeby uzupełnić i zamknąć niepokojące i porywające go swoim wirami. (s. 183).

Każdy moment biografii przekomponowuje dzieło, każde dzieło zmienia sens biografii. Ale sztuka nie jest motorem życia. Los Anatola nie jest linią życia artysty. Nie znajdując logiki w jego ewolucji twórczej, szukajmy logiki jego biografii.

Cała opowiedziana w powieści historia zaczyna się od momentów, w których Anatol – uznany już artysta – usiłuje dopomóc swemu losowi i poprawić swą sytuację materialną. Od początku obowiązuje w świecie powieściowym takie spojrzenie na wytwór pracy artysty, które rozpoławia dzieło sztuki na to, co stanowi w nim wartość użytkową, i to, co nadaje mu wartość wymienną. To spojrzenie przenosi się także na pracę artysty. W swobodnym obiegu znajdują się wartości użytkowe: Anatol cieszy się uznaniem, podobnie jak jego dzieła – wystawiane i wysoko oceniane. Zablokowana jest natomiast możliwość wymiany: Anatol nie może sprzedawać swoich dzieł i utrzymywać się ze swego zawodu. Jeden raz tylko udaje się Anatolowi sprzedaż swej pracy. Jego bogaty szkolny kolega zbiera „weneckie” akwaforty i bohaterowi powiódł się podstęp, polegający na tym, że pod słowem honoru ofiarowuje mu akt jego własnej przyjaciółki, zatytułowany specjalnie dla niego: „Wenecjanka”. Kolekcjoner, którego co dzień oszukują zawodowi Künsthändlerzy, szybko orientuje się w mistyfikacji, tym bardziej iż obrazek ma podpis „Paris 1911”. Zwróćmy uwagę, iż obiektem wymiany nie jest tu sam przedmiot sztuki, ale przedmiot symboliczny – sprzedaje się bowiem nie tyle obrazek, co jego tytuł, najwyraźniej przez konsumenta fetyszyzowany. Wymiana obiektów sztuki należy do zawodowych pośredników, Anatol próbuje ich sztuki i przegrywa. Powieść Słonimskiego portretuje nowoczesnego menedżera w osobie producenta filmowego, który

robił wrażenie na wpół duchownego, a na wpół handlarza żywym towarem (s. 145).

Pomocnik producenta przypomina „dyrektora fabryki sznurków” (s. 151). Oszustwo Anatola – mimo całej jego niewinności – sprowadza na niego lawinę zdarzeń, które pokierują jego losem. Wszystko zaczyna się zatem od usiłowania sprzedaży własnego dzieła, od próby uruchomienia jego wartości wymiennej.

Skoro jednak wymienna wartość jego pracy zostaje zamrożona – bohater Słonimskiego dysponuje jedynie statusem, jaki zawdzięcza wartości

użytkowej swej pracy. I właśnie ów status puszcza w obieg. Jako znany artysta udziela lekcji bogatej pannie, sprzedając swój talent.

Lekcje te, urozmaicone lekkim flirtem, były dla Anatola źródłem sutego zarobku. Niestety, list utrzymany w zbyt swobodnym tonie, zaadresowany do Lizy, a przejęty przez ojca jej, zakończył sielankę. (s. 40).

Status Anatola stanowiący zbyt małą wartość dla pana Devers zaspokaja ambicje drobniejszego fabrykanta sznurków pana Peel – bohater ma poślubić jego córkę.

Akcja zaczyna się w chwili, gdy Anatol spotyka przypadkiem pannę Devers, która obiecuje mu pogodzenie ze swoim ojcem. Anatol ucieka od Peelów ukradzionym – jednemu z gości – rowerem. Jest to jednoznaczne zerwanie zaręczyn. Nazajutrz, widząc się z Deversami w teatrze, Anatol poznaje Sartaniego, który zakochuje się w nim grzeszną miłością. Sartani płaci Anatolowi za obrazy, żądając odeń rezygnacji z uczuć do panny Devers, które właśnie miałyby szanse się rozwinąć. Tymczasem oszukany kolekcjoner rozpuszcza plotki o skandalicznej „przyjaźni” Anatola i Sartaniego. Anatol żąda satysfakcji – kolekcjoner odmawia, ale zaczepia go w kawiarni. Anatol używa łaski i łąduje na sali sądowej, gdzie uniewinniają go od zarzutu napaści („obrona własna”), ale skazują za oszustwo i szantaż („Wenecjanka”). Wyrok jest niewielki: osiem miesięcy. W więzieniu namówiony przez dyrektora Anatol w zamian za znaczne swobody inscenizuje swą sztukę, którą, niegdyś rozpoczętą, dopisuje teraz do końca, w celi. W trakcie próby Anatol wymyka się, i, dźgając nożem strażnika, ucieka na wolność.

Nie ma potrzeby streszczać dalej powieści: *Teatr w więzieniu* rozwija się, jak widać, w jednostajnym rytmie zdarzeń. Anatol – jako osoba i jako nosiciel określonego statusu społecznego jest – zamiast swych dzieł – poddawany pokusie coraz nowych ofert, w których występuje jako obiekt wymiany. Wielość propozycji prowokuje zrywanie jednych kontraktów i zawieranie innych. Symbolicznym zwieńczeniem tych manipulacji jest umowa z producentem filmowym – „handlarzem żywym towarem”. Wszystko inne jest grą przypadku. Taktyka Anatola jest taktyką ucieczki, okupowanej coraz większą ceną: ucieczka przed małżeństwem z fabryką sznurków – za cenę kradzieży roweru, ucieczka przed kolekcjonerem – za cenę niebezpiecznego pobicia, ucieczka z więzienia – której ceną jest życie strażnika. Wraz z rozwojem zdarzeń cena wolności rośnie. Wydarzenia, w swym burzliwym przebiegu nacierają na Anatola serią przypadków. Ale i jego

reakcje są nieprzewidziane, przypadkowe – nie można by domyślić się z wczasu ich motywów, które są zagadką także dla bohatera.

Anatol, obchodząc dom dookoła, natknął się na rower Julka Czeskiego, lśniący i powabny chłodem niklu, skóry i stali. Przejechał się na nim wąską dróżką, potrącając gałązki drzew pełne szeleszczących kropel dżdżu. Skręciwszy na prawo, wyjechał na szeroką drogę prowadzącą do miasta. (s. 22–23).

Anatol uczył nagle, że kapelusz wpada mu na oczy, że coś mu się poplątało i że binokle spadły mu z nosa.

Głucha wściekłość targnęła nim.

Podniósł łaskę, którą miał w ręku, i z całej siły uderzył w spoconą, czerwoną twarz pana Bowerly. (s. 64).

Zbliżył się do żelaznej furtki, poruszył ją ... Była otwarta! Zamarło mu coś w piersiach [...] zamajaczyło nudne jałowe życie i boski hazard ucieczki, woń ziół parnych i zapach zwiędłych liści. (s. 99).

Anatol próbował się wyrwać. Hans chwycił go za gardło. Anatol z rozpaczą i wściekłością niespodziewanym ruchem wyrwał mu nóż z ręki – i w jednej chwili całą furią lęku wbił mu go po rękojęść w gardło. (s. 99–100).

Można by powiedzieć, pożyczając słowo od Irzykowskiego, iż podobnym zdarzeniom, w momencie ich powstawania, właściwy jest status „beziemienności”. Oto, co myśli Anatol w chwilę po zadanym ciosie:

Wiedział, że zaszło coś niepowetowanego. Czuł w piersi palącą szramkę lęku i trosk, która – wiedział – z czasem się zablizni, ale nigdy nie da o sobie zapomnieć. (s. 101).

Z perspektywy dyrektora więzienia czyn Anatola nazywa się „morderstwem”. Ale po latach, gdy minie wojna i rewolucja, zmieniają się kwalifikacje tego czynu:

Obawy Anatola co do sprawy więziennej okazały się płonne. Już w kilka dni po przyjeździe przekonał się, że jest uważany przez dawnych znajomych za pewnego rodzaju bohatera narodowego. Śmieszyło go to i gniewało. (s. 171).

Bierne poddanie się grze przypadków prowadzi Anatola do efektownego porównania, którym określa własne miejsce w owym biegu zdarzeń:

Myślałem już niejednokrotnie o tym, że wiemy o życiu tyleż, co o treści [...] filmu, gdy patrzymy na ruchomy i pełny zmian snop świetlny projektora. Wmieszać się w to – to sprawa poważnej odpowiedzialności. Czyż możemy wiedzieć, jakie skutki w przyszłości spowodują każdy nasz ruch najmniejszy? A cóż dopiero urabiać własnymi rękoma, ciężkimi i naiwnymi, formy z tak płynnego i lotnego jednocześnie materiału jak życie ludzi! Chciałbym jeszcze długo pozostać w cieniu, nim się odważę kiedy wstąpić na umyślną i świadomą drogę. (s. 131–132).

Jednak do końca biografia Anatola jest nacechowana „bezimiennością”, a każdą świadomość „umyślnej” drogi dyskredytuje inna, nowa, równie jak poprzednie chwilowa konstrukcja losu.

I tylko z zewnątrz, spoza „bezimiennych” zdarzeń chaos biografii porządkuje się przez sławę dzieł, przez legendę, nadbudowaną nad wypadkami, legendę, która „śmiesz i gniewa”. Od wewnątrz wszystko pozostaje wirującym kołem przypadku.

Człowieczeństwo Zorna jest – wedle słów Emila Breitera – raczej wegetatywne. Załamuje się na przeciętnych każdej przypadkowości, odbija, jak kula bilardowa, o każdą, która zabiega jej drogę. Niczego naprawdę nie chce, ani nie pragnie.⁸

Jeśli przecież powieściowa biografia nie jest rządzona wewnętrznym napięciem woli, pragnień, namiętności, ani tych, które spełniają dzieło, ani tych, które nadają kształt życiu; jeżeli wszystkim kieruje przypadek, to czy istnieje jeszcze tożsamość bohatera? Gdzie jej szukać? Czy w owym świecie dzieciennym, który powraca w nieustających reminiscencjach jako era zaspokojonych pragnień? Ale świadomość niesie tylko strzępy tego świata: ślady lektur, pojedyncze emocje. Iwaszkiewicz, nie bez złośliwości, zaliczał bohatera *Teatru* do „figur niejasnych i potrzebnych autorowi jedynie dla zapełnienia pustych miejsc obrazu”.⁹

Anatol Zorn jest ustawiczną obecnością i ustawiczną teraźniejszością. Świat – wobec niego agresywny – obraca nim, niczym monetą, rodząc strach i bunt, a nawet zbrodnię. Pokusą świata jest określoność, którą on narzuca za cenę wolności. Wolność Anatola okupiona zbrodnią jest wolnością absurdalną¹⁰. Słonimski chce pokazać, że absurdalna wolność kojarzy się z kondycją artysty. W tym rozumowaniu brak jednak pewnych ogniw. Nie dopowiedziano, dlaczego rynek wchłania raczej artystę niż jego wytwory. Powieść zaczyna się od sytuacji, w której artysta nie może utrzymać się ze swej pracy, zmuszony sprzedawać siebie zamiast swych dzieł. W finale tytułowa metafora ogarnia cały świat – „widowisko w ciasnym więzieniu” (s. 190). Między tymi obrazami kłębi się chaos wypadków i chaos dzieł.

Iwaszkiewicz, który recenzując *Teatr*, odczytał w biografii bohatera Słonimskiego sygnały utożsamiające go z modernistycznym artystą, objaśnia tytułową metaforę tak, aby wydobyc anachronizm powieści.

⁸ E. Breiter, *Książka...*, s. 471.

⁹ J. Iwaszkiewicz, „*Teatr w więzieniu*”, „Kurier Polski” 1921, nr 288, s. 4.

¹⁰ Bohater Słonimskiego może być skojarzony z „człowiekiem absurdalnym” Camusa. Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, wstęp J. Kossak, Warszawa 1971.

Wszystkie młode prądy zmierzają w kierunku powiązania poety z światem jak największą ilością nici, do sprowadzenia go na poziom istoty żyjącej z ludźmi zwykłym codziennym życiem. Słonimski zajmuje w powieści swej zgoła odmienne stanowisko. Rzeczywistość, ku której pragnie zejść, z którą chce złąć się, drgający życiem poeta współczesny staje się dla niego teatrem, któremu się przeciwstawia samotny, smutny arcykapłan świątyni o czarnych kolumnach. Świat widzialny – ten codzienny cudny świat – staje się dla niego więzieniem, a śmierć jedynym zeń wyzwoleniem [...] świat staje się dowolnym materiałem kompozycyjnym w zasadzie swej obojętnym.¹¹

Krańcowo przeciwną ocenę powieści podaje Breiter, który zarzuca bohaterowi Słonimskiego „brak wielkości” i bezustanne osuwanie się w pospolitość. „Malarz i poeta Zorn spada ciągle na poziom zwykłego snoba, a niepokój o jutro materialne odbiera wszystkim jego zamierzeniom jakiegokolwiek znamiona wielkości.”¹² „Dokładniejsza analiza jego osobowości – konkluduje recenzent „Skamandra” – pozwala przypuszczać, że zagadnienie pieniędzy wypełnia całą konkretną treść jego życia. Nie jest to pogoń, ani zdobywanie prawa do sybarytyzmu, ale zwykłe, najzwyklejsze, wyciąganie pieniędzy, ciągle zwracanie uwagi na ich brak, ustosunkowywanie się psychiczne, moralne i artystyczne do tego «grzechu życiowego».”¹³

Zawieszając pytanie o trafność jednej lub drugiej lektury powieści, podkreślmy raczej fakt, iż obie mogą pojawić się równocześnie, w tym samym kręgu odbiorczym. Zamiast zatem wyostrzać ich wzajemną opozycyjność, można by traktować je jako odczytania komplementarne. W stosunku do „drgającego życiem poety współczesnego”, jakiego wycharowuje dyskurs Iwaszkiewicza, Zorn uganiający się ciągle za pieniędzmi to portret artysty skrajnie zdemistyfikowany. Iwaszkiewicz, programowo nowoczesny, żąda „jak największej ilości nici” wiążących poetę ze światem; Słonimski sterując losami swego bohatera, mimowolnie pozbawia metaforę tego rodzaju jej mglistości, jej symbolicznego niedookreślenia. „Nici”, jakie wiążą Zorna ze „światem” to raczej „sidła” zastawione przez „Künsthändlerów” i „handlarzy żywym towarem”. „Codzienne życie”, które u Iwaszkiewicza obrasta w skojarzenia karnawałowe, u Słonimskiego sprowadzone zostaje do realiów rynkowych. Zorn nie jest z pewnością „samotnym, smutnym arcykapłanem”, ale smutnym i bezrobotnym proletariuszem sztuki.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, „Teatr w więzieniu” ...

¹² E. Breiter, *Książka...*, s. 472.

¹³ Tamże.

Zorn nie buntuje się przeciw losowi artysty na rynku, a jedynie – jak trafnie zauważył Breiter – psychicznie, moralnie, artystycznie ustosunkowuje się do „zagadnienia pieniędzy”.

Nie można beczynnie patrzeć jak zli krzywdzą dobrych. Patrzeć na zbrodnie ciągłe, codzienne i usankcjonowane i nie przeciwdziałać im, znaczy popełniać samemu te zbrodnie (s. 130).

Tak mówi ojciec Anatola, który u schyłku życia przystaje do komunistów i umiera, poturbowany podczas manifestacji. Anatol reaguje na te słowa ze sceptycyzmem:

Jestem niestety, prawie pewien [...] że dobrzy, z chwilą, gdy dojdą do władzy, staną się zli równie jak ich poprzednicy, a na pewno bardziej gwałtowni i oszołomieni władzą. (s. 131).

I właśnie ów sceptycyzm sprawia, że rewolucja objawia się oczom bohatera *Teatru* niczym widowisko daremnie naśladowujące żywość obrazów scenicznych:

Wszystko jednak odbywało się sennie i jakoś oburzająco spokojnie, bez cienia nieomal tej ekspansywności, jaką się widzi w każdym teatrze włoskim lub nawet wśród widzów kinematografu (s. 168).

Teatr i film nie naśladowują życia, to raczej życie jest bładą repliką teatru lub filmu. Historia, którą Zorn ogląda z bliska, rozgrywa się z reguły w starych dekoracjach: powtarzają się formy, w które przelewają się ciągle na nowo te same, niezmiennie struktury. Natręctwo podobnej optyki każe domyślać się prawdy i autentycznej świeżości doznań w nieoczekiwanych efektach, jakie rodzą kulisy teatru. Anatol, inaczej niż moderniści, ucieka w marzenia nietrwałe, chłonąc momentalność i bylejakosć złudzenia:

Po zdjęciach, jedząc przywieziony z sobą posiłek na piasku nadbrzeżnym w towarzystwie dziwnie przebranych i ucharakteryzowanych aktorów, doznawał wrażenia nowych form życia. Czarny, lśniący lakierem automobil, stojący nad wodą, pająkowate statywy aparatów i ta gromadka uszmiokowanych ludzi na tle dostojnych rozłożystych drzew i antycznej powagi pejzażu włoskiego czyniły wrażenie jakiejś podróży w czasie lub sennej fantasmagorii (s. 146).

Anatola fascynują owi uwięzieni w teatralnej pozie aktorzy, przeniesieni w rzeczywistość. Widząc realność przeobrażoną w fikcję, doznaje dreszczu, przeżywając (po witkacowsku) metafizyczną dziwność istnienia. Szminka, kostium, przebranie, maska – to z pewnością nadrzędne motywy powieści Słonimskiego. Sposób ich użycia jest w *Teatrze w więzieniu* nie-

rozłącznie związany z tym jednym momentem: schodzeniem i wchodzeniem na scenę; dramat bohatera rozgrywa się między kulisą a światem. Jak w chwili, gdy decydują się przyszłe losy Anatola.

Po pierwszym akcie zrobiono małą przerwę. Anatol wyszedł na dziedziniec, skąd miał wejść, przebrany w płaszcz Daniela [...] Był to kulminacyjny moment sztuki. Anatol przebrał się w płaszcz i czekał kolei. Było parno i niebo się zachmurzyło. Stojąc przy furtce w wewnętrznym murze twierdzy, łowił nozdrzami zapach ziół rozgrzanych, który dobiegał go ze stromego pobliskiego jaru (s. 97)

W kilka sekund Anatol zdecyduje się na ucieczkę, zostanie zabójcą strażnika, po czym zniknie w jarze, rozpoczynając wieloletnią tułaczkę. W tej tytułowej scenie teatr rozgrywa się w więzieniu, w finale powieści ciągnące się nieprzerwanie widowisko także grane jest w „ciasnym więzieniu”, tym razem w więzieniu świata. Czyż jednak przyległość tych dwóch sfer: więzienia i teatru nie kryje podobieństwa, czyż metonimiami nie obraca się w metaforę? Teatr uwięziony? A może uwięzienie w teatrze? Pomiedzy losem Anatola – uwięzionego fałszerza obrazów – i przygodą Anatola, uwalniającego się z twierdzy (gdzie, przypomnijmy, ma do odsiedzenia jeszcze parę miesięcy) za cenę zbrodni, tkwi niczym motyw ów kostium – płaszcz Daniela. Rekwizyt i metafora – wszak jest to płaszcz utkany ze słów poety. Przywołajmy jeszcze raz odpowiedni cytat:

Jak płaszczem antycznym, okrywał się Anatol szelestem dostojnych słów, leżąc na mrocznym posłaniu (s. 86).

Teatr – i szerzej – sztuka Anatola może być więc, jak nie odrzucony w porę kostium, więzieniem, w którym zamyka się jego biografia. Odrzucony na rynku (o tym opowiada pierwszy akt jego dramatu) artysta przybiera pozę lub pozy, przeobrażając własną biografię w kalejdoskopową serię gestów. Maską zrazu plastyczna, tężeje, a na końcu tylko śmierć wyzwala z „widowiska w ciasnym więzieniu”. Prawdziwy dramat rozgrywa się w chwili pierwszego upozowania, cały dalszy ciąg zdarzeń przebiega bezładnie i bezwładnie. Breiter, który oczekiwał tradycyjnej modernistycznej biografii artysty, zanotował, jako zarzut, istotną właściwość powieści. Rozdzielił *Teatr w więzieniu* na dwie części, widząc w scenie więziennej cezurę. W drugiej części –

wszystko zobaczone jest jak przez mocno zamazaną szybę [...] Autor stracił bezpośredni związek z materiałem powieści i pozwolił jej rozwijać się po linii najmniejszego oporu [...] Bo młody Zorn, w czasie, w którym staje się naprawdę artystą – znanym i cenionym –

w powieści zupełnie nie istnieje. Najciekawszy dla kultury powieściowej i kompozycji dzieła okres życia bohatera nie zainteresował Słonimskiego.¹⁴

Krytyk spodziewał się biografii opisującej stawianie się artysty, autora, który już w pierwszym rozdziale portretował artystę gotowego, fascynowało to, co może stać się z artystą, jeśli ten zgodzi się, przystanie na swą formę, na narzuconą mu rolę. Pozostaje nam tylko wierzyć, że gdyby Anatol Zorn sprzedał swoje obrazy, jego los pozostałby w jego własnych rękach.

Ciągle zmieniający się stosunek autora do bohatera – pisał Leon Piwiński – oschły i ironiczny z początku, ekstatyczny przy końcu – nie ma żadnego usprawiedliwienia w rozwoju i rozrastaniu się duszy tego dziwnego człowieka, któremu autor każe być niedołągą, pieczeniarem, oszustem, zbrodniarzem, geniuszem i świętym – zupełnie dowolnie, jak dla zabawki.¹⁵

Owa zabawa z bohaterem nie jest przecież w końcu „dowolna” i ma, jak się zdaje, swoje reguły. Meandryczna biografia Anatola pozwala Słonimskiemu postawić, w ostatecznym efekcie, wyraźnie narysowaną alternatywę. Rozbijając, niejako od środka, wyobrażenie o wyjątkowej roli artysty w społeczeństwie („święty”) autor powieści rozwiewa również złudzenia na temat łatwej adaptacji artysty w świecie masowej produkcji i konsumpcji („niedołąga”). Wysunięty poza ramy społecznego życia artysta ma do wyboru: zgodzić się na swój los – człowieka w imię swobody ryzykującego stoczenie się w społeczny margines („oszust”, „zbrodniarz”) albo, przywdziewając maskę („geniusz”), szukać wsparcia klas uprzywilejowanych („pieczeniarz”). W stosunku do tak zarysowanej alternatywy biografia Anatola pełni – wedle trafnej formuły Brodzkiej – „funkcję poszukiwawczą”¹⁶. Znaczenie powieści jednak wyczerpuje się w postawionych pytaniach. Odpowiedź przesłania niezdecydowanie wobec zasadniczej kwestii: czy artysta może, jako artysta, na serio uczestniczyć w życiu społecznym? Gdy młody Zorn idzie do więzienia, ojciec udziela mu pewnej, charakterystycznej przestrogi:

[...] trzeba to traktować jako malowniczy epizod. Jakże by to było nieładnie, gdyby więzienie właśnie natchnęło cię powagą w stosunku do życia (s. 75).

Wierny przestrodze Anatol urządza w więzieniu – teatr.

¹⁴ Tamże, s. 473.

¹⁵ L. Piwiński, *Powieść...*

¹⁶ A. Brodzka, *Spór o wartości...*, s. 593.

O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza”

Dziewięć miesięcy przed ukazaniem się powieści na rynku Jaworski tak oto odpowiedział na pytanie o treść *Wesela hrabiego Orgaza*, w wywiadzie dla „Wiadomości Literackich”:

Treścią jest walka dwóch milionerów amerykańskich [...] o skrzuszenie zmysłu dla religii wśród tych gromad ludzkich, które nie mogą osiągnąć świadomości chwili obecnej, zatracają się w sobie, pozbawione wszelkiego oporu myślowego.”¹

Ów autorski wyciąg, kondensujący fabułę powieści do najprostszych opozycji paradygmatycznych, reprezentuje za pośrednictwem elementarnego metatekstu zawartość pisarskiego „produktu”. „Dzieło” przedstawione zostało jako określona porcja „treści”, a więc sensu wytworzonego, pochodnego wobec rzeczywistej pracy. Jaworski akcentuje przy tym wyraźnie opozycję kategorii nazywających działania – na pytanie: „Długo pisał pan tę powieść?”, odpowiada:

Pracowałem blisko dziesięć lat, pisałem rzecz już w pomysł gotową – dwa lata...²

Prosty rachunek – wywiad toczy się w połowie 1924 roku – prowadzi do w miarę ścisłej lokalizacji „pracy” i „pisania” odpowiednio w latach 1912–1922 i 1922–1924.

Nieco więcej o „pracy”:

Miałem ambicje, które wymagały dużo, dużo przemyśleń. Podchodziłem ku obrazom współczesnego świata ostrożnie, powoli, z namysłem... Wszystko usłyszeć... wszystko dożyć... uchwycić sens chaosu, znaleźć istotny wyraz epoki...³

¹ „Wesele hr. Orgaza”. Powieść Romana Jaworskiego. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 25, s. 1.

² Tamże.

³ Tamże.

Można by te słowa tak sparafrazować: „praca” pisarza (nie-pisanie) rozciąga się między skrajnymi kategoriami o znakowym (znakopodobnym?) charakterze – zarazem skrajnymi punktami procesu (początek – koniec „pracy”). Na „wejściu” znajduje się obraz, a raczej mnogość „obrazów” świata, współczesności; podkreślmy: nie „świat”, nie „współczesność”, ale ich „obrazy”, a zatem: przedstawienia o nich, takie czy inne ich znaki (znak nie jest oczywiście tożsamy z tym, co oznaczane). Substancję owych „obrazów” zdradza sposób „podchodzenia”: „usłyszeć”, „dojrzec”, „uchwycić sens” – oto czynności odbierania znaków o materii akustycznej i ikonicznej: *stricte* obrazowych i językowych, naturalnych (motywowanych) i arbitralnych. Proces, który jest poszukiwaniem prowadzonym „ostrożnie, powoli, z namysłem”, zamyka odnalezienie tego, co tu nazwano „wyrazem”, „istotnym wyrazem epoki”. Od tej chwili rezultat „pracy” jest („w pomyśle”) „gotowy”, „to rzecz już gotowa”.

Czymże jest więc ów gotowy produkt: znaleziony wyraz? Choć, rzecz jasna, materialność nada mu dopiero „pisanie” (nie-„praca”), skłonni jesteśmy traktować produkt „pracy” pisarza jako twór znakowy, jak bowiem inaczej uchwycić sens słowa „wyraz” w cytowanym kontekście. Rzecz wymaga jednak lepszego dookreślenia: metafora, której precyzji nie ma powodu poddawać w wątpliwość, nasuwa nieoczekiwane rozwiązanie: „wyraz w pomyśle gotowy”, zestawiony z uchwyconym „sensem chaosu” znaków – dodajmy – różnoimiennych, o różnych substancjach i „gramatykach”, ten „wyraz” będący „stanem gotowości” wyprzedzającej „pisanie” najłatwiej skojarzyć z kategorią „języka”, owej Saussure’owskiej *langue*, „gotowej” wobec możliwych wypowiedzi (*parole*). „Praca” pisarza (nie-„pisanie”) oznaczałaby tu – jeśli trafna jest nasza interpretacja – budowanie języka zamknięte między granicami pomieszanych języków świata („chaos”, „obrazy”, „wszystko”) i tym właśnie odnalezionym językiem własnym, językiem dzieła? („sens”, „istotny wyraz”). Gdy język zostanie znaleziony, reszta jest już tylko „pisanie”.

Rekonstruowany sens „pracy” pisarza w autodefinicji Jaworskiego specjalnie się funkcjonalizuje. Jeśli bowiem wierzyć autorskim wyznaniom, „praca” produkująca dzieło (jego język?) ma swój odpowiednik w nim samym, wewnątrz tego, co zostało tu określone jako „treść” powieści. Sprowadza się ona, jak pamiętamy, do „walki miliardarów o skrzeszenie zmysłu dla religii wśród gromad ludzkich”:

Obydwom – mówi autor *Wesela hrabiego Orgaza* – chodzi o budowę bezwyznaniowych uczuć religijnych. Różnią się w sposobach ujęcia tego zagadnienia, w szukaniu należytego

wyrazu dla tego, co z przeszłości spłynęło do terażniejszości, jak i dla tego, co terażniejszość urodziła dla przyszłości.⁴

Działania pisarza i postaci powieściowych są zatem równoległe: on szuka istotnego, oni należytego wyrazu dla „epoki”, którą bez wątpienia zdefiniować można jako to, „co z przyszłości spłynęło do terażniejszości” oraz to, „co terażniejszość urodziła dla przyszłości”. Różnice tkwią w niuansach znaczeniowych: autor zmierza bardziej ku obiektywizacji „wyrazu”, czyli, jak chcemy, języka opisu „istotności”, swoistości czasu, postaci raczej ku imperatywowi, normie

– jeden z nich – mówi Jaworski – płaci życiem za brak tego wyrazu, który drugi uważał za niezbędny.⁵

Autor kieruje się przeto ku opisowi i syntezie („współczesność”, „epoka”), postaci ku normie, działaniu (zdobycie świata dla swoich idei...) i analizie (rozbiecie „teraźniejszości” na dziedzictwo i wynalazczość, dwa konkurujące „wyrazy”).

Pamiętając o deklarowanej w autoreferacie zbieżności działań postaci powieściowych i pisarza, spróbujmy, zawieszając naturalny porządek od tworzenia do wytworu, od „pracy” do produktu, wreszcie, od „języka” do „tekstu”, rozpocząć komentarz w kierunku przeciwnym, za punkt wyjścia biorąc już gotowe, skryształizowane sensy, reprodukowaną przez autora „treść” dzieła (jego zawartość – *signifié* przed *signifiant*). Ów „produkt” wypadnie skonfrontować z kontekstem „pracy” produkującej, zamkniętym, jak wiemy, w dziesięciolecie 1912–1922. Czym uzasadnić właśnie taki wybór kolejności lektury, łamiący ustaloną tradycję, która nakazuje raczej posuwanie się od „poetyki” do „semantyki” niż, jak chcemy, na odwrót. Dlaczego, ostatecznie, brać za punkt wyjścia parafrazę, streszczenie, a zatem w końcu reprodukcję tekstu, zamiast poruszać się od niższych do wyższych „układów znaczeniowych”? Najprościej byłoby odpowiedzieć, że działa się zgodnie z wolą autora. Istotnie, dookoła powieści Jaworskiego wytworzyła się zastanawiająca konstelacja lekturowa, prowokowana bez wątpienia przez samego pisarza. Źródło jej mieliśmy właśnie przed oczyma: oto na długo przed publikacją książki (Jaworski nie widział jeszcze ostatecznego jej kształtu – w wywiadzie mówi o dwóch tomach) na prośbę dziennikarza:

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

Chciałbym dowiedzieć się o «treści» powieści [...],

odpowiada skwapliwie, bez zająknięcia referując dosyć dokładnie przebieg fabuły, nie wyłączając zakończenia. Ów gest, przez swą ostentację niemal umykający uwadze, jest – bez wątpienia – znaczący, jeśli zważyć kontekst, w jakim się pojawia.

Chodzi, rzecz jasna, o preferencje gatunkowe prozy. Trzeba w tym miejscu uzupełnić obserwacje Janusza Stradeckiego, dotyczące dwóch wariantów „zbiorowej poetyki” powieści na łamach „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”:

W dziele prozy – pisze badacz – [będą to] również charakterystyczne dla wczesnej twórczości skamandrytów i szerzej – wczesnych lat międzywojennych, pozostające jeszcze bowiem pod dość silnymi wpływami modernistycznymi [...], chociaż uważane za odkrywcze i rewelacyjne – dwa rodzaje powieści. Po pierwsze – tak zwana powieść poetycka, po drugie – ekspresjonistyczna powieść polityczna, będąca niejako artystyczną odpowiedzią na problematykę pierwszej wojny światowej.⁶

Jako przykład rodzaju drugiego podaje Stradecki *Generała Barcza* i właśnie *Wesele hrabiego Orgaza*, twierdząc, że były one wylansowane przez „Skamandra”⁷.

Można, z powodzeniem, mówić o wariancie trzecim, więcej, być może, związanym z recepcją prozy obcej. Hasłem akceptowanej poetyki staje się „anegdota”, „fabuła”, „intelektualizm” – byłby to zatem genotyp prozy radykalnie opozycyjny i wobec liryzmu, i wobec ekspresjonizmu. Oto co pisze w pierwszym numerze „Wiadomości Literackich” (1924) Anatol Stern, w recenzji *Kroniki świeciechowskiej*:

Książka Struga stanowi olbrzymi, zdumiewający odskok od metod naszej literatury powieściowej. Odskocznią posłużyła Strugowi – anegdota, skomplikowana koncepcja anegdotyczna, element powieściowy zupełnie niemal obcy polskiej literaturze. [...] Twórczość intelektualistyczna ma w sobie coś z karkołomnych, napowietrznych produkcji.⁸

Stern akcentuje głównie przesunięcie w obrębie zaplecza motywacyjnego, które prozę anegdotyczną przeciwstawia tradycji modernistycznej: „intelektualizm” jest – według niego – „przekreśleniem w literaturze metod doświadczalnych psychologii i traktuje ją jedynie jako dowolnie skonstruowany fundament dla anegdoty powieściowej. Wewnętrzne, formalne

⁶ J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 182–183.

⁷ Tamże, s. 183.

⁸ A. Stern, *Nowe powieści*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 10, s. 3.

zagadnienie jednolitości i celowości tej psychologicznej konstrukcji jest tu całkowicie obce zagadnieniom prawdy psychologicznej”⁹; „nowa wartość powieści współczesnej – to – cały czas cytujemy – autonomiczna, świetnie skonstruowana, prawie że nadrealna anegdota”¹⁰.

Stefan Napierski, pisząc o prozie Balińskiego, mówi, że autor jest mimo „stylizacji”, „dziwactwa i staroświeckości” – „jednak pisarzem nowoczesnym”, głównie „przez zrehabilitowanie sensacyjności”. „W nowelach tych, owianych dziwnym tumanem poetyczności, do pełnego znaczenia jednak przywrócona zostaje fabuła, zaakcentowana jest ciągle zdarzeniowość.”¹¹ Czasem mówi się także o „konstruktywizmie”, jak w recenzji Wandurskiego z *Julia Jureńty* Erenburga, opatrzonej znamienym tytułem: *Preparat współczesności pod mikroskopem literackim*¹². „Erenburg – pisze Wandurski – nie jest pierwszym konstruktywistą w powieści”, przy czym za podstawowe znamię „konstruktywizmu” uznaje antypsychologizm i brak społecznej reprezentatywności postaci powieściowych.

Ci bohaterowie kroniki Erenburga – powiada – to nie «typy» i nie «maski». To nawet nie kukielki, dające skarykaturowane konterfekty «działaczy» lub «reprezentantów». Raczej są to skonstruowane schematy – kubizowane automaty [...]»¹³

Rewaloryzacja fabuły dokonywała się – zdaniem recenzentów „Wiadomości Literackich” – przez udział różnych tradycji gatunkowych, głównie z kręgu fantastyki i science-fiction. Autorzy stale przywoływani i równie chętnie recenzowani to: Żuławski, Grabiński, Słonimski, Chesterton, Erenburg. Wtórował hasłom „intelektualizmu” i sam Jaworski notując, „że przyszłość ludzkości spoczywa jednak w rozkwicie mózgowym na koszt innych władz organicznych, i że wszelkie dąsy barbarzyństwa czy prostactwa na myśl, na przeintelektualizowanie współczesne, są rozpaczliwymi odruchami utajonych ludożerców wobec smażonej pieczeni, do której zniewala ich cywilizacja”¹⁴.

Chcąc krótko, bez ambicji do szerszych uogólnień, podsumować sens przytoczonych opinii, warto podchwycić te gesty, które, ustanawiając znak

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ S. Napierski, *W mieście księżyców*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 37, s. 4.

¹² W. Wandurski, *Preparat współczesności pod mikroskopem literackim*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 8, s. 4.

¹³ Tamże.

¹⁴ R. Jaworski, *Na giełdzie obrotów umysłowych w Polsce*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24, s. 1.

równości między „współczesnością” i „fabułą”, promują tym samym nową hierarchię wartości prozy. Zrehabilitowana fabuła bowiem, z tego, co przedstawiające (*signifiant*), przemienia się w to, co przedstawione (*signifié*). Nie jest już ona, jak sugeruje Stern, nośnikiem „akademickiej analizy psychologicznej”, lecz przeciwnie, właśnie „psychologię” uznaje się – znów powtarzamy za Sternem – za „dowolnie skonstruowany fundament dla anegdoty powieściowej”. Innymi słowy, kult fabuły czyni z niej zasadniczą wartość literackiej wymiany, opatrzoną etykietką nowości („współczesność” = „fabuła”): obiektem wymiany przestaje być wartość „ideologiczna”, „uczuciowa”, unoszona, jak dotąd, na przesłach fabularnych konstrukcji. Co więcej, znika z pola widzenia dwuplanowość literackiego przedmiotu jako „formy” dla „treści” (fabuły dla idei, uczucia), ustępując jednoplanowym „przedmiotom” *sensu stricto*; fabuła „intelektualistów” jest „autonomiczna” aż do paradoksalności: jej składniki zarazem znaczą coś poza sobą, coś przedstawiają, są „realistyczne” oraz znaczą tylko i wyłącznie siebie. Tak to wyraża Stern:

[...] prawdziwa wielkość koncepcji anegdotycznej opiera się przede wszystkim właśnie na absolutnej realistyce jej elementów przy ich całkowitej samowystarczalności¹⁵.

Wykładnikiem tego nowego tworu znakowego jest „konstrukcja”, czysta, wewnętrzna relacyjność, „przekodowanie wewnętrzne”, jakbyśmy powiedzieli dzisiaj.

Jeśli, zamykając tę wzmiankę o sformułowanej poetyce „anegdotyzmu”, uznamy ów nurt metapowieściowej refleksji za najlepiej uchwytyny i najbliższy kontekst charakteryzowanej wcześniej wypowiedzi Jaworskiego, łatwiej da się spostrzec dwuznaczność pisarskiego autoreferatu fabuły. Trzeba od razu określić dwa aspekty owej autoprezentacji dzieła. Po pierwsze „treść”, wyciąg z sensów dzieła, reprodukuje to dzieło, poprzedzając tekst, który reprezentuje („przedstawia”). (To banał tylko z pozoru: wyobraźmy sobie Sienkiewicza, który by przed publikacją *Trylogii* podał w miarę wierne streszczenie dzieła). Po wtóre, co jest poniekąd presupozycją pierwszego, parafraza sporządzona przez autora daje świadectwo podatności tekstu na parafrazowanie, jego streszczalności, łatwości bycia streszczonym.

Jak się wydaje, te obserwacje rażą swą tautologicznością, tym bardziej że dotyczą prasowego wywiadu, w którym nie zawsze musi obowiązywać precyzja i rygor konsekwencji. Zachowują jednak swą wagę, gdy uwzględ-

¹⁵ A. Stern, *Nowe powieści...*

dnimy uderzającą, w zbieżności z tym, co usiłujemy tu uczynić przedmiotem refleksji, właściwość tekstu powieści Jaworskiego. *Wesele hrabiego Orgaza* dysponuje bowiem własnym, wyodrębnionym i uporządkowanym metatekstem w postaci drobiazgowych streszczeń – wyciągów poprzedzających wszystkie rozdziały. W obrębie powieści znajduje się więc typograficznie (petit) i topograficznie (między kartą tytułową i pierwszą stroną rozdziału) wydzielona reprodukcja „treści”, „sensów” poszczególnych porcji „tekstu”: streszczenie poprzedza tekst i manifestuje jego streszczalność. Co więcej, każdy ów metatekst, stanowiący streszczenie rozdziału, poprzedzony jest zawsze własną, wyodrębnioną typograficznie formułą metatekstową, a ściślej, operatorem metatekstowym na poziomie meta – meta... Oto te formuły:

1. Rozdział wstępny, w którym mowa będzie o tym, jak...
2. Rozdział wtóry, z którego dowiemy się...
3. Treść trzeciego rozdziału wypełnia całkowicie...
4. Czwarty rozdział wiernie powtarza, co...
5. Piąty rozdział nie jest właściwie niczym innym, jak...
6. Rozdział szósty teren stanowi, na którym...
7. Rozdział siódmy...
8. W rozdziale ósmym...
9. Przedostatniego, czyli dziewiątego rozdziału treść poświęcona jest w zupełności...
10. Rozdział X-ty, czyli ostatni...¹⁶.

Nie ma wątpliwości, że wprowadzające streszczenia operatory metatekstowe, jeśli nie wszystkie, to z pewnością niektóre (nie ma dwóch identycznych), manifestują zupełną reprodukcję tekstu rozdziału we wprowadzanych streszczeniach. Na przykład „treść trzeciego rozdziału wypełnia całkowicie...”, „przedostatniego, czyli dziewiątego rozdziału treść poświęcona jest w zupełności...” itd. Funkcją tych zakończonych wielokropkiem wypowiedzi jest więc najczęściej wiązanie parafrazy z tym, co parafrazowane, a także opatrywanie parafrazy modusem wiarygodności („wierności” przekładu). Na tym jednak to nawarstwianie metatekstów się nie kończy. Tytuły rozdziałów, także wyodrębnione typograficznie na kartach tytułowych dużym formatem czcionki, są przecież niczym innym, jak tylko wyciągami „treści” danych po-

¹⁶ R. Jaworski, *Wesele hrabiego Orgaza*, Warszawa 1925, s. 9, 31, 43, 136, 189, 223, 373, 413, 523.

rcji tekstu. Różnią się, rzecz prosta, od streszczeń, oddających, z grubsza biorąc, bardziej syntagmatykę fabuły (i powieści), przez to, że wskazują raczej na elementy paradygmatyczne tekstu (postaci, klasy zdażeń). Oto ich spis: 1. Zbawca świata i jego bar-keeper. 2. Miłośnica byków. 3. Amerykańskiego pampucha baśniaki: o własnych światach, o wiedzy własnej, o okrucieństwie i konstrukcjach idiotów społecznych... 4. A, B, C – o dancingu. 5. Wystrzyganki ze śmietnika prasy nowojorskiej. 6. Pojednanie cnoty z rozpustą. 7. Slap on the Face, czyli jedna tylko facka, lecz za to... znienacka. 8. Pokochanie Boga Deus semper Certus. 9. Kongres religijny fruwająca trzynastka Beso del Cortesia Śmierć Omara. 10. A u Brahmina... mina... jak z komina. Taniec trzech uśmiechów – Absurdy miłosne¹⁷.

Powracając do streszczeń właściwych, niosących główny ciężar funkcji metatekstowych w powieści, trzeba sformułować wniosek, który nasuwa się natrętnie w formie pytania o lekturę. Czy nie jest aby tak, że czytanie samego tekstu okaże się – jak mawiał pan Pichoń o istnieniu – możliwie niepotrzebne, a wcale uciążliwe. Nie ma w nim bowiem, jeśli zaufać autorowi, więcej „treści” niż w streszczeniach. Stosownie do tekstu i metatekstu wyobrazimy sobie łatwo lekturę i metalekturę. Autorskie streszczenia nie są po prostu stylizacją renesansowego argumentu – który *nota bene* nigdy nie osiągnął tak znacznych rozmiarów – ale bardziej wyzwaniem rozbijającym jeden z najtrwalszych i najstarszych mitów literackich, którego wersję negatywną notuje Platon (poeci, którzy nie umieją objaśnić swej poezji), natomiast wersję pozytywną utrwalił romantyzm (w postaci mitologii symbolu, który wyraża niewyrażalne). Jeśli metateksty powieści Jaworskiego czynią, jako stylizacja, aluzję do jakiegoś utrwalonego w tradycji typu dyskursu, to w grę wchodziłby najpewniej dyskurs naukowy: jego bowiem właściwością obligatoryjną jest podatność na parafrazę. Słowem – parafraza, gdy się pojawia, wywołuje efekt porównywalny z korozją: rozkłada i niszczy szlachetny kruszec literackości, a przeto i poetyckości tekstu i w pewnym sensie tekst ów deklasuje, spychając ku „niższym” klasom dyskursów: naukowych, ideologicznych, nadając mu zarazem inteligibilność pokrewną inteligibilności dyskursów z tych klas.

¹⁷ Tamże, s. 7, 29, 41, 133, 187, 221, 270, 371, 411, 521. Dalsze cytaty z *Wesela hrabiego Orgaza* według tego wydania, z odnotowaniem stron w nawiasach. Podobnie cytaty z tomu, R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978.

Obecność metatekstu – włączamy do tych rozważań także autorski referat treści całego dzieła – nasuwa jeszcze inne pytanie, objawiające się z całą mocą właśnie na granicy metatekstu w tekście i poza jego obrębem – łatwo wszak przypuścić możliwość wpisania tego ostatniego na karty dzieła, z pewnością nie trzeba pozbywać się go w procesie lektury. Pytanie, o którym mowa, wiąże się najściślej z lekturą i dotyczy tego, czy metatekst jest raczej częścią tekstu, pewnej gry tekstowej pomiędzy tym, co powtarzalne i niepowtarzalne, reprodukowalne i niereprodukowalne w tekście, czy na odwrót – stanowi bardziej swego rodzaju rusztowanie, ułatwiające funkcjonowanie tekstu, sterowanie lekturą (oczywiście, gra też jest jakimś sterowaniem lekturą). Odpowiedź zależy w tym wypadku od wiarygodności samego metatekstu. Nie podaliśmy jej dotąd w wątpliwość. Podtrzymując nadal takie stanowisko, którego wykluczenie mogłoby się opierać na dowodzie nie wprost, spróbujemy odpowiedzieć na dwie ostatnie kwestie.

1. Gra między tekstem i metatekstem daje się sprowadzić do opozycji językowej, ściślej zaś stylistycznej, przy czym członem nacechowanym stylistycznie – „poetycko” będzie, rzecz jasna, tekst. W *Weselu hrabiego Orgaza* przeciwstawienie to ma charakter retoryczny: tekst nieskończenie więcej obfituje w tropy i figury, gdy metatekst zadowala się retoryką umiarku. Streszczenie manifestuje lekturę według tropów i figur, dokonując przekładu sensu figuratywnego na prosty (sens *propre*). Bogactwo tekstu jest bogactwem ozdobności, figurowania i transpozycji przez tropy, jego nadwartość w stosunku do metatekstu jest estetyczna.

2. Gra tekstu i metatekstu odbywa się również w planie narracji. Narracyjna swoboda w rozkładaniu zdarzeń – funkcji (inwersja, elipsa, litota) tekstu, przekształca się w metateksie w porządek linearnego następstwa w czasie. Podobnie w odniesieniu do rozsunęcia funkcji – zdarzeń o różnych poziomach generalizacji (np. liczne mikrosekwencje), metatekst przejmuje z tekstu funkcje kluczowe (nuklearne), elidując wszystkie funkcje hipotaktyczne: streszczenie zmierza ku parataksie funkcji. I tu bogactwo tekstu jest bogactwem estetycznym retoryki narracyjnej.

Tak ujęte streszczenie konserwuje podstawową porcję znaczeń tekstu: lektura streszczenia jest równoznaczna z procesem rozumienia dzieła, lektura tekstu równa się estetycznej kontemplacji. Akceptacja wiarygodności metatekstu wiąże się z wyrażonym *implicite* przeświadczeniem o skupieniu jego znaczeń wokół fabuły, co więcej, zakłada fabularność jako semantyczność, likwiduje rozziw między fabularnością i dyskursywnością. Wobec tej ostatniej streszczenie pełni funkcję tę samą, co we wszelkim dys-

kursie: lektura metatekstu pozwala uchwycić tezy, lektura tekstu argumenty i dowody: walor tekstu ma tu charakter dydaktyczny, walor metatekstu ma natomiast charakter motywacyjny – streszczenie przekłada dyskursy na motywacje działań. Ostatecznie akceptacja wiarygodności metatekstu prowadzi do ujęcia dzieła jako znaku o estetycznej nadwyżce planu wyrażania, znaku którego znaczenia poddają się wielostopniowej parafrazie, przebiegającej od tego, co szczegółowe, do tego, co ogólne. Substancjalność dzieła, jego niesprowadzalność, czy inaczej to, co zawarte w nim i nie dające się parafrazować, ogranicza się do jego „estetyczności”. Oto jak się przedstawia dyrektywa lektury tekstu, oparta na przesłankach wysnutych i manifestowanych przez autora gestów parafrazowania dzieła. Byłaby to więc lektura sensów tekstu uchwytanych jako gotowa „treść”, czytelna na poziomie fabuły, w jej najbardziej zgeneralizowanej, uproszczonej do niemal kilkudzaniowego wyciągu, wersji.

Prostota i klarowność wniosków wyprowadzonych, jak się wydaje, całkiem poprawnie z autorskich metawypowiedzi – i tych wpisanych w powieść, i tych podsunętych uprzejmie przed przystąpieniem do lektury, budzi jednak stale rosnący niepokój. Po pierwsze, jeśli fabuła stanowi, w planie esencjalnym, istotną wartość wytworu, który jest produktem „pracy” pisarza nad „dziełem”, to sposób jego postępowania jest szczególnie rażącym wypadkiem złej reklamy. Opowiadanie fabuły, która, jako wartość istotna, może być obiektem pożądania i oczekiwania (mówimy o metatekście w tekście i poza nim), oznaczałoby przecież, ni mniej ni więcej, wyprzedzić przed czasem owej wartości użytkowej, która jest przedmiotem wymiany, zanim jeszcze do wymiany doszło. Autor, niby producent bryków, wystawia na rynek rzecz na tyle gotową („treść”, „sens”), że praca istotnej konsumpcji – odbioru, który bywa z reguły utrudniony i opóźniony w rozgrywce lektury, zdaje się redukować do pospolitego obżarstwa. I jest to – przypomnijmy – pisarz, który gdzie indziej przestrzega

że wszelkie dąsy barbarzyństwa [...] na przeintelektualizowanie współczesne, są rozpaczliwymi odruchami utajonych ludożerców wobec smażonej pieczeni, do której zniewala ich cywilizacja.

Grę lektury, której pierwsze posunięcia staramy się uchwycić, można przedstawić za pomocą serii alternatyw. Wskażemy dwie najbardziej skrajne.

1. Istotnym motywem działania autora jest narcyzm artysty i estety; pośpiesznie wyprzedaje walory wymienne; monetę „sensu” i „treści”. Sens, jak pieniądź, wymienia się na inne sensory, inne pieniądze; „treść” to wartość powtarzalna, redukowalna, raz puszczonej w obieg staje się, jak sy-

gnatum znaku, nieruchomością znaczeń, zamrożoną wartością, krążącą w odmienialnych sygnansach. „Treść” nie żyje w dziele, opuszcza je, przekraczając granice. Inaczej wyrażenie, które jest konstrukcją nie dającą się parafrazować, reprodukować; nienaruszalna jest zamknięta w nim wartość szlachetnego kruszcu. Dzieło jest wszak nieuchronnie związkiem wyrażenia z treścią – trzeba przeto uwolnić jak najrychlej to pierwsze od tej drugiej: miast wiązać treść nietrwałym węzłem – wypuścić ją od razu, pozostawiając krystalizację osadu wyrażenia. Dzieło sztuki jest przecież pięknym, a więc bezużytecznym przedmiotem.

2. Być może, motyw działania autora sprowadza się do „ocalenia istoty rzeczy” (tymi słowami streścił Irzykowski wykładnię *Historii maniaków*). Istotą dzieła jest jego sens, „treść”, rezultat „pracy” twórczej autora. Jest to istota krucha, subtelna, poddana brutalnym działaniom z zewnątrz. Powstaje jako wartość niewymienna, skazana przecież na obieg, wymianę, której naturą jest norma konsumpcji: łatwość. Wymierzona ku nielicznym wyznawcom, winna raczej skrywać się pod groźbą niezrozumienia, gwałtu. Czy wyrażenie jest dostateczną kryjówką treści? Można wszak skryć ją, idąc za wzorem owego ministra z opowiadania Edgara Poe – pozostawiając po prostu na wierzchu: najlepszą kryjówką jest nie głębia, ale powierzchni. Ukryć „treść” wyrażoną w fabule, obnażając – fabułę.

Trzeba uznać, że oba rozwiązania zagadki, jaką układa metatekstowe narzutowienie wokół powieści i w powieści, mogłyby znaleźć silne poparcie w wypowiedziach Jaworskiego z okresu „pracy” nad *Weselem hrabiego Orgaza*. W 1914 roku, w przedmowie do nie ukończonej powieści *Alcybiades*, autor „Zeznawał [...] przed sumienia własnego twardym sądem”:

Sluchaczów było niewielu, kiedy ogłosiłem dokonany zamiar i zmyślonemu dziełu wymierzyłem dotykające kształty [...]. Przyszli, by białą barwę zamiaru odnaleźć, sprawdzić dzieła przepisywać wagę i cenę wymierzyć obiegową, czyli – jak to mówią ludzie uroczyste – sąd wydać nad spełnionym zadaniem. Wyroków nie pamiętam, sprzeczne były i zwalczały się nawzajem.¹⁸

Wątek „komercyjny” nie był zresztą obcy wcześniejszym tekstom Jaworskiego, w których, jak w przedmowie do *Amora milczącego*, komunikację literacką określano, przez odwołanie do tandety, jako wytwórczość (*Historie maniaków*, s. 178–179) puszczaną szybko w obieg i konsumowaną („Tandeta zaś to serce współczesnych giełdziarskich obrotów i istota wymiany koniecznych towarów.” Tamże, s. 179), w opo-

¹⁸ R. Jaworski, *Alcybiades. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, „Wiedeński Kurjer Polski” 1914, nr 12, s. 2. Z tej strony pochodzą wszystkie przytaczane dalej cytaty.

zycji do „solidnych, dla pokoleń przeznaczonych płodów” (tamże, s. 178), stawiających opór obżarstwu konsumentów. Ale sam „autor” opowiadał się tu raczej po stronie tandety, po stronie komunikacji, przeciw zamrażaniu sensów.

W przedmowie do *Hamleta drugiego* (pierwodruk: 1921) pisze on: „Kłamstwem bowiem nazywamy ukrywanie istotnych zamierzeń, zaczajonych w odległości czasu i przestrzeni” (tamże, s. 273). Ta sama przedmowa objawia przecież „autora” jako zwolennika metafizycznej koncepcji sztuki:

Sztuka jest jednak dla mnie obrzędem przygotowującym człowieka do jego własnej religii, a dzieło sztuki winno być aktem spowiedzi, prowadzącym ludzkie istnienie do wyzwolenia w samym sobie (tamże, s. 275)

To ostatnie przytoczenie wydaje się szczególnie ciekawe, przypomina bowiem *timbre* autokomentarza do *Wesela hrabiego Orgaza* – tam też chodzi o „budowę uczuć religijnych”.

Wypowiedzi teoretyczne autora *Maniaków* podążają ciągle w dwóch kierunkach, raz w stronę bieguna komunikacyjnego, drugi raz w stronę bieguna „metafizycznego” literatury (komunikacja rozumiana jako konsumpcja przeciwstawia się „metafizyce”). Odpowiedzią na działania twórcze jest u Jaworskiego – po jednej stronie świadoma praca odbioru, składanie „zagmatwanych sensów” („sami składajcie sobie pogmatwane sensy”, tamże, s. 180), po drugiej – wprowadzanie w życie sensów lub gestów, reprodukowanie, to, co nazywa w *Historiach maniaków* „uroczystą groteską”. Owe role odbiorcze opowiadają dwu rołom nadawczym czy szerzej – „twórczym”, obsesyjnie powtarzającym się w różnych tekstach autora, obecnym już w najwcześniejszych jego utworach: roli kreatora, którego kreacja czysta, wysnuta z „ja” artysty lub demiurga, opiera się na podmiocie zredukowanym „eidetycznie”, lub też – z drugiej strony – roli *bricoleura*, reżysera wydarzeń znakowych, korzystającego z surowca, jakim obdarza go rezerwuuar tradycji (owych „solidnych, dla pokoleń przeznaczonych płodów”). U podłoża każdej z tych ról znajduje się inne usytuowanie podmiotu twórczych czynności wobec znaku – podstawowego „narzędzia” kreacji. *Creatio ex nihilo* chce wychodzić od objawienia czystych sensów, jak w *Opowieści o smutku czterech ścian* (1911):

Marek pracował gorączkowo, obłądnie. Tułał się po rozłogach myślowych, skowycząc z tęsknoty za objawieniem własnym, za cudem duszy znękaney, przez żądze cudackich zapłodnień wyschłej i zmiętej. (*Historie maniaków*, s. 221).

Albo w *Alcybiadesie*:

Dłoń wyciągnąć w próżnię, namacać własną, najgorszą, doskonałą istnienia formę, udźwignąć ją i wypieścić.¹⁹

Reżyseria natomiast jest „zastosowaniem fikcji do celów praktycznych” (*Wesele hrabiego Orgaza*, s. 23), „uruchomieniem obrazów w życiu” (tamże, s. 25), używaniem znaków gotowych, a nawet martwych skamielin do rozbudzenia poczucia sensu. Słowem: kreacja jest wydobywaniem znaku z wnętrza podmiotu (jego, by tak rzec, natury) na zewnątrz, w sferę kulturową, groteska zaś – odwrotnie – projekcją sensów kulturowych do podmiotowego „wewnątrz”. Znamienne, że obie te funkcje twórczych działań, nąteżone ku krańcowościom, prowadzą do katastrofy, do klęski.

W *Weselu hrabiego Orgaza* oba wątki tematyczne refleksji metaliterackiej (czy w ogóle metaartystycznej) autora zostały po raz pierwszy zestawione razem i przeciwstawione równocześnie. Fabuła powieści jest w istocie, z tej perspektywy, alegorią konkurencji dwóch różnych sposobów zachowań w kulturze – „meczem myślowym”, jak to nazywa autor. Jeden z protagonistów, domagając się zniszczenia zasobów kultury, liczy na czystą kreację osieroconej ludzkości, drugi, inaczej, widzi odrodzenie sensu w zbiorowej pantomimie groteski.

Dlaczego jednak owa fabuła została w tak jaskrawy sposób uwydatniona za pośrednictwem metatekstów? Albo, powracając do postawionych wcześniej pytań, jaką funkcję przypisuje się jej statusowi w powieści, jak się ona „mieści” w utworze (chodzi, rzecz jasna, o fabułę, by tak powiedzieć, zmaterializowaną, daną w streszczeniach), jak współgra z jego rozwiniętym, a nie streszczonym kształtem? Albo, jeszcze inaczej, czy fabuła, tak jak ją reprodukują autorskie metateksty (a reprodukują ją – podkreślimy – wiernie), jest istotnie „treścią” powieści i czy rzeczywiście stosunek jej do utworu jest stosunkiem treści do formy (do wyrażenia, sygnansów, itp.)?

Takie mniej więcej pytania muszą stanąć u początku lektury powieści – podstawowy cel metatekstowych „zachowań autora” to, jak się zdaje, konieczność postawienia podobnych pytań. Można by tę sytuację jeszcze inaczej przedstawić: metatekstowa obecność „autora”, usłużność, z jaką podsuwa on (bez podstępu – wiernie i lojalnie) treść i sens powieści, stawiają pod znakiem zapytania to, co stanowi (według niego samego) o istocie obiegu literackiego – komentowanie, relacjonowanie, objaśnianie (owo: „barwę za-

¹⁹ Tamże, nr 43, s. 1.

miaru odnaleźć, sprawdzić dzieła przepisową wagę i cenę wymierzyć obiegową” z *Alcybiadesa*). Tak, jakby „autor” mówił: o treść, zamiar, intencję moją się nie martwcie – nie mam nic do ukrycia, wszystko sumiennie objaśniam. W tym kontekście rodzić się może podejrzenie, o którym mówiliśmy wcześniej, że ambicje autora powieści, autora tego kilkusetstronicowego tekstu, są w istocie narcystyczne. Temu wszak przeciwstawia się dedykacja:

Mądrym Indianom, którzy z pogromu cywilizacji ocalili jeszcze, za to, że odwagę posiadają zawsze, by zrozumieć wszystko [...] (*Wesele hrabiego Orgaza*, s. 6).

Dedykacja współgra z wyznaniem autora w wywiadzie: „podchodziłem ku obrazom współczesnego świata ostrożnie, powoli, z namysłem... Wszystko usłyszeć... wszystko dojrzeć... uchwycić sens chaosu.” Wiemy już także, że zamiary, które zdradza pisarz redaktorowi „Wiadomości Literackich” idą równolegle do zamierzeń bohaterów: „znaleźć istotny wyraz epoki...” Nie można wszak uznać „wyrzów” wynalezionych przez obu protagonistów za „wyrz” autorski już choćby dlatego, że oba się wykluczają, że w sumie się znoszą. Powieść nie ma na końcu więcej sensów niż na początku: pojedynki miliardarów zakończył się obustronną porażką. Nie wydaje się wszakże, by celem powieści mogła być tylko negacja.

„Komisja rzeczoznawców”, złożona z uczonych państw neutralnych (*Wesele hrabiego Orgaza*, s. 202) tak przedstawia przedsięwzięcie pod nazwą „Wesele hrabiego Orgaza” (ulubionym chwytem Jaworskiego jest posługiwanie się w tekście motywem-imiennikiem samego tekstu tak, że cokolwiek mówi się o „temacie”, dotyczy również utworu):

Jest to instytut poświęcony odrodzeniu i pogłębieniu społecznej myśli. Działa on głównie przy pomocy bujnie nagromadzonych i barwnie zestawionych obrazów myślowych. Obrazy [...] nie przedstawiają [...] faktów dokonanych, uczuć wyrażonych, myśli w życia przejawach zamkniętych [...]. Yetmeyer przełamał tę zapórę, jaką stanowił w ewolucji sztuki dekoracyjno-stylistycznej pasywizm myślowy i wprowadził, jako główny i jedyny materiał swej pracy artystycznej [...] myśl ruchomą oraz wywołane przez nią wydarzenia intelektualne. (*Wesele hrabiego Orgaza*, s. 204).

Moglibyśmy wziąć ów tekst, jedną z wielu wypowiedzi wchodzących do *dossier* „Wesela hrabiego Orgaza” (dancingu), którym jest w istocie *Wesele hrabiego Orgaza* (powieść) – za punkt wyjścia prowadzący do rozwiązania zagadki metatekstów powieści. Trzeba by również odwołać się do pierwszej planszy Yetmeyera, wyjaśniającej zasady „napowietrznego budownictwa”:

Otóż wstęp. Pierwsza plansza. O narzędziach konstrukcji: Logos – Epos (tamże, s. 84).

Nieprzypadkowo pada w powieści to rozróżnienie, które dziś skłonni byśmy przekładać na opozycję dyskursu i opowiadania (historii). Jaworski w przypisach objaśnia Logos jako Słowo, Epos jako Opowieść: autor ma tu na myśli nie „istoty”, a funkcje. Powieść Jaworskiego jest obszarem niemal bez reszty wypełnionym materiałą dyskursywną: maksymalizuje się tu tendencja zaznaczona od początku twórczości pisarza (*Trzecia godzina*) – do uwalniania wypowiedzi postaci, ale i narratorów, „autorów” itd. od funkcji mimetycznych i autonomizowanie „widowiska dyskursywnego”. Fabuła-opowieść staje się pretekstem, okazją „tematem” dla wyodrębniających się dyskursów, których nie wiąże reprezentatywność socjolingwistyczna, a które – przeciwnie – stają się polem gry stylizacyjnej na równi z „literacką” (fabularną, narracyjną) materiałą utworu. *Wesele hrabiego Orgaza* wyrasta wprost, jako najbardziej zrozumiała konsekwencja fascynacji pisarskich, obecnych w prozie Jaworskiego od początku. To spokrewnia pisarza z Witkacym, z groteskowym nurtem prozy Struga²⁰, z polityczną prozą Kadena.

Można by więc, powracając do pytania towarzyszącego nam od początku tego szkicu – o funkcje metatekstu w dziele Jaworskiego – powiedzieć, że metatekst odgrywa w tekście *Wesela hrabiego Orgaza* rolę istotnej wskazówki; streszczając, kondensując fabułę, zdarzeniowy i narracyjny wymiar utworu udobitnia podwójny status słowa (mówienia) w powieści: jako logosu i eposu zarazem, jako dyskursu i opowiadania. Metatekst skupia aspekt epicki słowa, podkreślając jego aspekt dyskursywny dominujący w tekście (dyskurs jest właśnie tym, czego nie można streścić). Od *Historii maniaków* do *Wesela hrabiego Orgaza* przebiega ewolucja widoczna nie tylko u Jaworskiego, ale także u innych prozaików pokolenia: ewolucja od stylizacji do „widowiska dyskursywnego”. Owo przejście, z pozoru niekonsekwentne i niezrozumiałe, daje się jednak wytłumaczyć, jeśli przypomniemy sobie²¹, iż istotą przedsięwzięć stylizacyjnych w prozie u schyłku Młodej Polski było ujawnienie performatywnego aspektu opowiadania (*lexis* a nie *logos*), wysunięcie pisarskiego „mówienia/pisania” na pierwszy plan utworu, uchwycenie tego „mówienia/pisania” jako wyodrębnionej, autonomicznej roli. Stąd – jak się okazuje – był już tylko krok do „teatru mowy”, w którym ścierają się ze sobą różne role, różne dyskursy.

²⁰ K. i K. Kłosińscy, *Proza Struga: między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji*, w niniejszym tomie.

²¹ Zob. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*. Kraków 1992.

Schulzowskie modele komunikacji

Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym załsnę tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyci on, przejmie, odpozna i – przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboką. Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?

Kto jest postulowanym przez Schulza czytelnikiem jego prozy, do kogo zwraca się tak często narrator *Samotności*, jaką rolę przypisuje się w opowiadaniach *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Sklepów cynamonowych* temu – wolno nam przypuścić – zasadniczemu dla autora porozumieniu twórcy z odbiorcą dzieła? Warto, zanim podejmiemy próbę odpowiedzi na postawione pytania, zdać sobie sprawę z obecnego w narracjach Schulza, ujawnionego w ramach przedstawionego świata wzoru wzajemnego porozumiewania się postaci – bohaterów opowiadań. Trzeba także rozpatrzyć określone sposoby kontaktu bohaterów z otaczającym ich uniwersum, odczytywanie bowiem jego składników jako znaków odsłania jeśli nie sposób porozumienia, to przynajmniej jego potencję. Można przecież przypuścić, iż zasadniczy, wpisany w tekst dzieła model komunikacji musi być w jakimś stopniu nawiązaniem do tych istniejących wewnątrz tekstu sytuacji, w których zarysowany został model z nim korespondujący (jeśli, oczywiście, model taki może być w trakcie analizy odwzorowany), przy czym nawiązanie oznaczać może – w tym wypadku – potwierdzenie lub zanegowanie wzoru pierwotnego (postać – postać; postać – uniwersum) przez wzór ostateczny (nadawca „narrator” – odbiorca wirtualny „czytelnik”). Krótko mówiąc: interpretacja nasza poprzedzona zostanie analizą pewnych aspektów relacji osobowych w obrębie tekstu prozy Brunona Schulza¹.

¹ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

Spośród wszystkich uobecnionych w Schulzowskim świecie przypadków kontaktu wzajemnego postaci i kontaktu postaci z otaczającym je uniwersum wyłonić można trzy podstawowe sposoby poszukiwania porozumienia, obecne w różnorodnych uwarunkowaniach sytuacyjnych. I – rzecz znamienna – we wszystkich takich przypadkach przedstawione usiłowania określono zgodnie z wyjaśniającą owe wzory nomenklaturą, nazwijmy je zatem, zapożyczając od autora terminy, dialogiem, monologiem i czytaniem tekstu, czyli lekturą.

Zauważono już wcześniej², iż w jednolitym tekście Schulzowskiej narracji brak właściwie miejsca dla dialogu. Jeśli się pojawia w *Wiośnie*, to jest w pewnym stopniu sygnałem stylizacji, zjawiska, które nazwalibyśmy za Głowińskim³ mimetyzmem formalnym. Ma tu, jak się zdaje, oznaczać „powieściowość”, czy lepiej „romansowość” sensacyjnego fragmentu o uprowadzeniu Bianki i w ramach tej funkcji wyczerpuje się jego nośność semantyczna. W analogicznej funkcji sygnału epickości występują zredukowane dialogi *Sanatorium pod Klepsydrą*; w *Skleпах cynamonowych* ta forma wypowiedzi w zasadzie się nie pojawia. Jeśli przyjąć za Ficowskim chronologię poszczególnych utworów Schulza, owa redukcja dialogu może się okazać rezultatem odchodzenia tej prozy od motywacji gatunkowej, w której dialog wyznacza kontekst epickości. Istnieją jednak fragmenty, w których zarysowana sytuacja dialogowa jest sama przedmiotem narracji i zawartej w niej interpretacji. Okazuje się wtedy, że dialog stanowi w istocie osłonę dla aktywności innego rodzaju, pozasłownej, że ulega redukcji, staje się konwersacją. Jest ona *ex definitione* kamuflażem, czasem wykwinną i elegancką grą pozorów:

Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, podczas których ojciec mój zdołał rychło oczarować obie panienki urokiem swej przedziwnej osobistości. Odplacając się za pełną galanterii i dowcipu k o n w e r s a c j ę [podkr. K. K.], którą zapępiał im pustkę wieczorów – dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczyptliwych i tandetnych ciałać.

Działło się to w toku k o n w e r s a c j i [podkr. K.K.], z powagą i wytwornością [...]!⁴

Konwersacja, gawędzenie, nieskończone rozmowy są elementami tej samej gry, której ukrytym celem jest właśnie uniknięcie i degradacja dialogu bez końca i początku. Dialogowe mówienie ujawnia w rzeczywisto-

² J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 35.

³ M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 63–71.

⁴ B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 77–78, 161. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

ści równoległość głosów nigdy nie przecinających się wzajemnie. Uczestnictwo w rozmowie nie oznacza przecież uczestnictwa w porozumieniu – liczba mnoga ustanawia zaledwie wspólną obecność:

Stojąc tak, nie wiedzieć jak długo, g a w ę d z i l i [podkr. K.K.] monotonnie [...] (*Martwy sezon*, s. 310).

Budząc się, zamroczeni jeszcze i chwiejni, ciągniemy dalej przerwana r o z m o w ę [podkr. K. K.], kontynuujemy uciążliwą drogę, toczymy naprzód zawiłą sprawę bez początku i końca. (*Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 325–326).

Przytoczyliśmy tutaj przykłady dialogu zrealizowanego, czy może raczej – zgodnie z naszą interpretacją – dialogu zrealizowanego pozornie. Znacznie częściej spotkać można w prozie Schulza sytuacje dialogowego napięcia, w których nawet taka realizacja nie następuje, udaremniona przez nie sprzyjający porozumieniu kontekst. Są to być może przypadki i najobfitsze, i dla interpretacji tekstów niezwykle ważne, gdy się rozpatrzy ich uwikłania fabularne czy quasi-fabularne. Nie osiagając poziomu komunikatywności wypowiedź niedyskursywna skazana jest z góry na monologowość. W opowiadaniach autora *Sklepów cynamonowych* monolog opowiedziany w narracji staje się szczególnie istotnym elementem interpretacji świata przedstawionego, jest bowiem, jak się przekonamy, domeną ojca. Zauważmy od razu pewną stopniowalność sytuacji monologowania. Wypowiedź taka może się pojawiać bądź w teatralnej, niejako scenicznej postaci – jak w „prelekcji” ojca z *Traktatu o manekinach* – bądź też w wersji intymnej, zaledwie przez narratora sygnalizowanej – monologu wewnętrznego, któremu w narracyjnym wartościowaniu sytuacji porozumienia przypisuje się znak zdecydowanie ujemny, określający jego szczególną degradację. Mówiąc o monologu wewnętrznym mamy na myśli oczywiście Schulzowską metaforę, właśnie wypowiedź w teksie opowiedzianą, zobrażowaną, w przeciwieństwie do monologu wypowiadanego w narracyjnym przytoczeniu mowy bohatera. Rozróżnienie ważne, jeśli brać pod uwagę wyższe piętra komunikacji: monolog wypowiedziany może być odczytany i zinterpretowany przez odbiorcę prozy Schulza przy równoczesnym nieodczytaniu go w ramach układu postać–postać, jest w pewnym stopniu samodzielny „tekst”. Z monologiem wewnętrznym rzecz ma się inaczej – dostępny tylko za pośrednictwem relacji postać–postać jest dla odbiorcy niedostępny jako „tekst”. *Traktat o manekinach* zajmuje zresztą przez swoją czytelność dla odbiorcy wyjątkowe miejsce w *Skleпах cynamonowych*, chociaż, jak zobaczymy, jego rola w układzie fabularnym nie różni się wcale od roli form pokrewnych.

Rzecz znamienna: monologoj ojca zapowiadają w tekście Schulzowskich opowiadań porażkę mówiącego, a w postaci skrajnej – kolejną jego degradującą metamorfozę. Na czym jednak owa porażka polega? Wygłaszając *Traktat o manekinach* ojciec skazany jest na niezrozumiałość, audytorium, któremu przewodzi Adela, określa sytuację owej niekomunikatywności. Niezrozumiałość tekstu prowokuje przeinterpretowanie wystąpienia „natchnionego herezjarchy”, manipulacje Adeli przenoszą ojca w sferę innego poziomu zrozumiałości – i on sam się przemienia w kogoś innego!

On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma. (*Traktat o manekinach*, s. 84).

Odkrywa się więc mechanizm przemiany: publiczność obojętna wobec mówcy nie jest niebezpieczna, staje się groźna wtedy, gdy odbiera go opacznie, narzucając własne rozumienie wypowiedzi. Kreuje wtedy tekst nowy, inny i tę inność nakłada jak maskę mówiącemu. Ten kto mówi w świecie Schulza, naraża się nieustannie na utratę tożsamości, może mu ją odebrać ktoś silniejszy – słuchacz.

Monolog wewnętrzny jest odbiciem sytuacji rządzącej się podobnymi prawami, choć tu zazwyczaj oglądamy ojca z odmiennej perspektywy, niejako w ujęciu negatywu rejestrującego jego oddalenie się w dziwność:

Niedosięgly dla naszych perswazji i próśb, odpowiadał urywkami swego wewnętrznego monologu, którego przebiegu nic z zewnątrz znać nie mogło. [...] Węzeł po węźle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką. To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia [...] (*Nawiedzenie*, s. 64–65)

Sytuacja ojca nabiera przy tym dwuznaczności i jest to dwuznaczność wykraczająca poza obręb świata postaci, nakładająca się na relację wyższego rzędu, gdy odczytamy informację narratora odsłaniającą domyślne treści wewnętrznego monologu. Ujawnia się wówczas przyczyna niezrozumiałości: rozminięcie się sygnalizowanych w tekście sposobów wypowiedzi narratora Józefa, reprezentującego tu zbiorowość określaną przez „dojrzałość” powszechnie sprawdzalnej opinii, i ojca bełkocącego w języku charakterystycznym dla okresu dzieciństwa:

Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności, do jego cichego gaworzenia, do tego dzieciennego, w sobie zatopionego światu, którego trele przebiegały niejako na marginesie naszego czasu. (Tamże, s. 64)

Zauważalna tożsamość objawia do końca szczegóły katastrof ojca: manipulacje Adeli mają tę samą moc metamorfozy, co lekceważenie lub nieingerencja słuchaczy. Auditorium profanów z *Martwego sezonu* odnosi ten sam sukces, gdy sklep – przestrzeń świętą ojca – przeobrazi w przestrzeń świecką, pole niesfornej zabawy. Ojciec zamieniony w muchę i tym razem wygłasza „głuchy na wszystkie perswazje, płaczący monolog”. Publiczność obojętna jest co prawda niegroźna, ale u Schulza takiej publiczności nie ma. W teorii procesu porozumiewania się role nadawcy i odbiorcy wyznacza komunikat odczytywany. W prozie Schulza owe role w dużym stopniu się autonomizują, a komunikat ulega wyalienowaniu. W najskrajniejszej postaci monolog usamodzielnia się, nabiera, by tak rzec, substancjalności. Wychodzi wówczas poza ramy postaci, aby szczelnie zawrzeć w sobie całą przedstawioną rzeczywistość. Zajmuje wtedy puste miejsca czasu i przestrzeni, zastępuje w metaforycznej deformacji ujawnianą nieobecność człowieka:

I jakby korzystając z jej snu, gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, m o n o l o g o w a ła, kłóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki m o n o l o g. (*Sierpień*, s. 52–53).

Tapety pokoiów, rozluźnione błogo za tamtych dni i otwarte dla kolorowych lotów owej skrzydlatej czeredy, zamknęły się znów w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich m o n o l o g ó w [podkr. K. K.] (*Manekiny*, s. 73).

Można w końcu, jak się zdaje, zauważyć szczególne napięcie całego uniwersum Schulzowskich narracji w kierunku monologowości. Świat ów mógłby więc przemienić się w wiązkę niewyczerpanych monologów i utracić szansę dialogu, zawsze jeszcze możliwego, choć już – niezrealizowanego.

Ten monolog świata może być wszakże odczytany, gdy tylko odnalezione zostanie medium. Poszukiwanie i odnalezienie Księgi, klucza (gramatyki i alfabetu) do tekstu świata ujawnia możliwość innego modelu porozumienia. Narrator i bohater *Wiosny* uczestniczy w takiej właśnie usensowniającej lekturze. *Opus Maior* rodzaju ludzkiego okazuje się zwykły markownik – wszakże postać medium jest zupełnie obojętna. Tym kluczem otwiera Józef sanktuarium woli boskiej. I znów jak w historiach monologów ojca napotykaemy wyalienowane z komunikacji role, ale tutaj boski nadawca obecny jest bardziej jeszcze jako przypuszczenie Józefa. Tym łatwiej zresztą ubiera się go w barwy markownika, odczytuje jak kolorową mozaikę świata. I nie można mieć pewności, czy to rozpoznanie Boga nie przypomina uzurpacji Adeli. Właśnie dlatego i w tym przypadku porażka jest nie mniej bliska jak w poprzednich, a – co najciekawsze – bohater przywrócony zostaje sytuacji monologu:

Narzuciłem tej wiośnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty rozkwit własny program i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów. [...] Jej niewrażliwość wziąłem za tolerancję, ba, za solidarność, za zgodę. (*Wiosna*, s. 264).

Klęskę przypieczętowanie – nieudana co prawda – próba samobójstwa. Na jedną rzecz warto zwrócić tutaj szczególną uwagę – udaremnienie kontaktu jest we wszystkich usiłowaniach konsekwencją nietolerancji. Pozbawiona tolerancji *Wiosna* ma swój refren w podobnej reakcji zbiorowości (owo Schulzowskie „my” dla oznaczenia kręgu dojrzałości) na daremny monolog przemienianego w muchę ojca. Tam także monolog prowokuje replikę wyzbytą tolerancji:

Replikowaliśmy wszyscy w duchu pełni wściekłości zamiast skruchy. (*Martwy sezon*, s. 303).

Trzy możliwości kontaktu, trzy wzory porozumienia wzajemnego bohaterów ze światem zbiorowości i uniwersum skazane na porażkę. Bohaterowie pozostają w kręgu swoich kluczy przemienionych w rekwizyty: konwersacji, gadania, niewyczerpanych monologów, sterty papierów, które miały być Księgą. Role zostały przy tym starannie rozdzielone: Józefowi przypisać należy lekturę świata za pomocą Księgi, ojcu – próbę monologicznej kreacji i powrotu w monologu wewnętrznym w strefę dzieciństwa, ich relacjom wzajemnym – uczestnictwo w pozornym dialogu.

Powróćmy w tym miejscu do postawionych na wstępie pytań. Jedna nade wszystko kwestia musi się wydać w kontekście dokonanego oglądu szczególnie ważna: czy istnieje możliwość odszukania analogii między przywołanymi z tekstu wzorcowymi sytuacjami porozumienia i nadrzędną strukturą komunikacji Schulzowskiego dzieła. Czy, innymi słowy, można odnaleźć podobieństwa między rozdziałem ról w obrębie świata przedstawionego i obecnymi w tekście Schulza rolami nadawcy i odbiorcy na wyższym poziomie relacji osobowych jego utworów. Wydaje się, że tak.

Funkcje integracyjne w obrębie Schulzowskich cyklów narracji pełni określona sytuacja opowiadającego podmiotu. To on – Józef jest podmiotem wielkiego monologu rozwijanego niezależnie od pojawiających się w obrębie tekstu różnych sposobów mówienia⁵. Oglądanej przez pryzmat podmiotu wypowiadającego narracji utworów zawartych w obu tomach przyznać trzeba zasadniczą homogeniczność. Porządek taki musi wszak

⁵ Zob. W. Panas, *Apologia i destrukcja*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, Warszawa 1974.

ulec zakłóceniu, jeśli uwzględnimy obecne w tej prozie odwołania do odbiorcy. Obok bowiem nastawienia wypowiedzi narratora na świat przedstawiony (nie interesuje nas w tej chwili czy świat ów jest odwzorowaniem rzeczywistości pozatekstowej, ekspresją twórcy bądź też jednym z możliwych układów fabularnych⁶ – warto tylko nadmienić, że zawiera te trzy możliwości jednocześnie) obserwujemy w *Skleпах* i *Sanatorium* nastawienie przeciwne – ku czytelnikowi. Mówimy oczywiście o napięciach naddanych, nietożsamyh z analogicznymi, niezbędnymi dla komunikacji językowej nastawieniami każdej wypowiedzi. Stwarzany w ten sposób pomost ujawnia możliwość operacji metajęzykowych konstytuujących nową, heterogeniczną warstwę wypowiedzi. Pojawienie się owych odwołań możemy w pierwszej chwili odczytać właśnie jako próbę interpretacji uobecnionej w monologu wizji „rzeczywistości”. Dziwne jest wszakże usytuowanie w tekście owych kierowanych do czytelnika dopełnień; nie zjawiają się zazwyczaj w początkowej fazie utworu. Widać to szczególnie wyraźnie w *Skleпах cynamonowych* – czytelnik wciągnięty w monolog podmiotu napotyka świat autonomiczny – tak że gdy później odczytuje narratorskie przesłania, ulegać musi zawartej w nich dezinformacji. Dotykamy tu sprawy bodaj czy nie najważniejszej dla właściwego określenia wirtualnego odbiorcy w tekście Schulza. Z punktu widzenia tego odbiorcy odwołania narratora objawiające zabiegi konstrukcyjne prowadzą do deziluzji rzeczywistości kreowanej w monologu. Sytuacja odbiorcy jest przy tym dwuznaczna: dysponuje on dwoma ciągami tekstów (nazwijmy je tutaj monologiem narratora i dialogiem z odbiorcą), które wzajem sobie przeczą:

Kudłata bestia zbliża się w podskokach i oto morda jego jest już u wejścia altanki i zamyka mnie w pułapce. [...] Co za zaślepienie! Toż to był człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałem niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie źle nie rozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. (*Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 337).

Strategia podmiotu wobec odbiorcy wypełniona jest sprzecznościami: totalna ufność na początku *Księgi*:

Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzą głęboko w oczy i na dnie samym załśnię tym blaskiem. (*Księga*, s. 161);

nieufność granicząca z maskaradą i hipokryzją:

⁶Zob. M. Głowiński, *Gry powieściowe...*, s. 23–26.

Skłaniamy się z głębi naszej istoty do prawomyślności, drogi czytelniku. (*Wiosna*, s. 202).

Tutaj postaram się wyłożyć z należytą ostrożnością, i unikając zgorszenia, tę nader kacerską doktrynę, która opętała wówczas na długie miesiące mego ojca i opanowała wszystkie jego poczynania. (*Manekiny*, s. 79);

współczucie i drwina:

Nasza trema udzieliła się czytelnikowi. Czujemy jego zdenerwowanie. Mimo pozorów ożywienia i nam jest ciężko na sercu i pełni jesteśmy trwogi. (*Księga*, s. 176).

Jak to? Czy markownik traktuje także o psychologii? Naiwne pytanie. (*Wiosna*, s. 224).

Jakże daleko stąd do Sterne'owskiego *Tristrama*, który otwierał powieściową tradycję dyskursu z czytelnikiem. W rozdziale szóstym jego wielkiej autobiografii wyłożono program porozumienia dostępny kręgowi literatury wieku osiemnastego: czytelnik, towarzysz podróży po kartach tamtej Księgi, zawarł już z autorem powierzchowną znajomość, która właśnie zamienia się w zażyłość, „ta zaś – wedle słów piszącego – jeżeli żaden z nas nie zawini, skończy się przyjaźnią”⁷. U Schulza powtórzenie tamtej retoryki oznacza powtórzenie pustej frazy. Gdy tamta, wsparta na całkowitej ufności, utwierdzająca istniejące faktycznie porozumienie, jawi się w nowym kontekście, staje się sygnałem sytuacji przeciwnej, świadectwem utraconego kontaktu. Porozumienie wpisane w narratorskie quasi-dialogi odbiorcy z obecnym w tekście Schulza nadawcą jest więc co najmniej pozorne. Kreacja Schulzowskiego monologu ulega w trakcie owego dialogu pewnemu zaprzeczeniu: zastrzeżenia narratora tworząc złudzenie komunikacji dezorganizują jednolitość świata przedstawionego, obnażają jego złudność.

Można więc, z pewnym uproszczeniem, narzucić nadrzędnemu wzorcowi kontaktu w obrębie całości dzieła zauważony na początku rozważań model komunikacji w obrębie przedstawionego świata. Monologujący narrator-nadawca będzie więc odpowiednikiem ojca; wiąże ich silnie podobna rola ich „tekstów”, pośredniczących w próbach odzyskania dzieciństwa. Odbiorca kształtowany jest w prozie Schulza na wzór Józefa, usiłującego odczytać tekst świata za pomocą Księgi. Fałszywa lektura łączy go, jak Józefa, ze strefą uzurpacji wcieloną w postaci Adeli. Ich porozumienie okazuje się dialogiem z pozoru, niezrealizowanym.

⁷ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przekł. K. Tarnowska, Warszawa 1958, s. 55–56.

Tłumaczenie pewnego tylko stopnia przybliżenia konstrukcji modelowej do bogatej i niejednoznacznej w swej wielości prozy Schulza byłoby zabiegiem banalnym. Taki stan rzeczy jest udziałem wszelkiego modelowania. Warto jednak, zasygnalizować to, co może uzasadniać budowanie modelu, szanse wykorzystania go w interpretacji, i to, zdaje się, interpretacji różnoaspektowej. Można na przykład szukać socjologicznych kontekstów Schulzowskich sytuacji w drohobyckiej pustelni, strefie zamkniętego mikrokosmosu społecznych relacji żydowskiego miasteczka, zanurzonego w obcym makrokosmosie historii z jej rosnącymi zagrożeniami. Wobec chaosu zewnątrz mikroświat obiecuje stabilność, warunki twórczości. A przecież nie jest wolny od paradoksów, bo tylko przekroczenie go spełnia te warunki w komunikacji. Psychologowi model dostarcza być może argumentu do sformułowania tezy o skojarzeniach w wyobraźni twórcy artyzmu z masochizmem⁸, autodestrukcji i autokonstrukcji, tym bardziej że Schulzowski masochizm daje się niejako wyczytać w samej strukturze tekstów. Nie ma zresztą w związku z tym jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy dzieło jest tu wyrazem obsesji ponad zamierzeniem autorskim, czy raczej służy z zamierzenia autoterapii.

Na koniec – zamiast dopełnienia – głos autora: Schulzowska diagnoza literatury i pisma. Autor *Sklepów cynamonowych* powraca często w swoich listach do spraw literackiego i pozaliterackiego porozumienia. Znajdujemy tam wyznania kreatora „prywatnej mitologii”, obrońcy poglądu iż

w dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy [...] (*Bruno Schulz do St. Witkiewicza*, s. 682).

Proces tworzenia jest wobec tego aktem izolowania się od natężeń realnego świata. Poprzedzać go musi zbudowanie azylu dla wewnętrznego życia. Gdy w jego granicach staje rzeczywistość, artysta musi ustąpić, umilknąć. Zanotujmy ten gest, charakterystyczny w wyznaniu niemocy:

Teraz rzeczywistość mnie pokonała i wtargnęła do wnętrza. (*Do Romany Halpernowej*, s. 637)

To co buduje możliwość kontaktu, „wspólny świat” twórców i czytelników, odzywa się w piszącym jak cichy pomruk tłumu. Ciekawe, że Schulz wiąże ową trzodę z „archaicznymi i barbarzyńskimi metodami rozumowa-

⁸ Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Proza...*, s. 43.

nia, arsenałem atawistycznej, przezwyciężonej logiki”. Odjęty od tłumy poeta staje się monadą pośród innych monad. Stąd potrzeba mitu, porozumienia w intymności – „międzymonadycznego”, jak to sam autor nazywa⁹, stąd także w przeciwieństwie do aklamacji tłumy i trzody – „intymna rozmowa”. Właśnie rozmowa, komunikacja słowna, bo znaki pisma stwarzają bariery, oddalają rozmówców w czasie i przestrzeni. Mówienie i słuchanie tworzą to samo, jedno zdarzenie, jedną sytuację; pisanie i czytanie to dwa różne zdarzenia¹⁰. Dlatego nawet prywatna wymiana listów łączy się z wysiłkiem i rezygnacją. W „liście o liście” Schulz odbiera sobie to ostatnie złudzenie:

Nie gniewaj się, że nie zaraz odpisałem. Odległość przestrzenna sprawia, że słowo pisane wydaje się zbyt słabe, nieskuteczne, niedobiegające do swego celu. A sam cel, osoba, która na końcu tej drogi przestrzennej odbiera nasze słowa, wydaje się półrzeczywista, jak osoba z powieści, niepewnej egzystencji. (*Do Romany Halpernowej*, s. 630).

Oto i cały Schulzowski model komunikacji lub raczej – by być w zgodzie z jego kształtem – jakiś „antymodel”. Pointuje go po latach, w osobliwym wspomnieniu Gombrowicz:

Zgłaszał się żeby odnaleźć we mnie potwierdzenie, żebym ja mu dostarczył tego Zewnątrz, bez którego jego życie wewnętrzne skazane było na monolog [jakże nieprzypadkowe jest tutaj to słowo – K. K.] – i mnie chciał wyrzucić tę samą przysługę.¹¹

Czy jednak taka harmonia byłaby w naszym stylu? Wszak o wiele zgodniejszy z nami był właśnie obrót rzeczy spartaczony, w którym jego wyciągnięta ręka nie napotyka mojej – ta sytuacja typowo Schulzowska [...]¹².

⁹ B. Schulz, *List do prof. Szumana*, podał do druku Jerzy Ficowski, „Twórczość” 1971, z. 10, s. 85. Zdanie Schulza w nawiasie: „Proszę mi wybaczyć, ale w międzymonadycznej części naszej rozmowy wydawała mi się zwykła tytulatura nie na miejscu”.

¹⁰ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura: formy komunikacji językowej*, [w:] *Společné funkce textův literárních i paraliterárních*, red. S. Žółtewski, Wrocław 1974, s. 353.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik (1961–1966)*, Paryż 1966, s. 10.

¹² Tamże, s. 17.

CZEŚĆ TRZECIA

POLITYKA

Przestrzeń w „Oziminie”*

I. Gabinet w restauracji Bocqueta

Wyberzmy na chybił trafił taki oto opis wyminka przestrzeni, jeden z wielu podobnych, spotykanych na kartach powieści naturalistycznej:

Gaz, wydobywając się naraz w nadmiernej ilości, z głuchym szumem zapłonął na środku, słabo rozpraszając smutny mrok stosunkowo dużego, lecz na pół pustego gabinetu.

Wielki, ciężki stół dębowy przed wielką, szeroką otomaną przy ścianie; mały stolik z blatem marmurowym pod oknem zakratowanym i ujętym w ciężkie kotary brudnoczerwonego koloru; konsola również z blatem marmurowym pod wysokim lustrem w złożonych, prostych ramach, przy ścianie naprzeciwko otomany; w rogu, obok drzwi od korytarza, wieszadło stojące, drewniane; pod czwartą zaś ścianą, pomiędzy drzwiami a piecem, zwyczajny stół nieduży, przykryty ceratą, kilkanaście krzeseł z wysokimi oparciami, wyściełanych, pokrytych szaropstrą materią bawełnianą, podobnie jak otomana, co miało naśladować wygodę i przepych Wschodu, jakiejś Turcji czy Persji [...].¹

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ten didaskaliowy rejestr jest po prostu listą przedmiotów wystawionych na licytację: każda rzecz reprezentuje jakąś klasę (ciężki stół, wieszadło stojące) i swoistą wartość materiału (marmurowy, dębowy, drewniany). A jednak ten długi spis rzeczy (i tak zresztą urwany w połowie) nie buduje zwykłego paradygmatu –

* Praca ta nie została przez autora pomyślana jako opis pewnego aspektu („kompozycji” czy „struktury”) określonego utworu, w myśl zadań stawianych przez jedną z „poetyk przestrzeni” (por. zbiór prac: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978). Autora interesowały głównie zagadnienia semantyczne, jakie stawia tak skomplikowany organizm tekstowy jak *Ozimina*. Wiele wskazuje na to, iż optyka „przestrzenna” odsłania istotne funkcje tego organizmu.

¹ A. Sygietyński, *Wysadzony z siodła*. Powieść z życia współczesnego, Kraków 1958, s. 103–104.

przeciwnie, układa się w określony porządek i przedstawia „na pół pusty gabinet”, tak jak go ogarnia wzrokiem *maitre d'hôtel*, „tak zwany pan Feliks”.

Jeśli za punkt wyjścia przyjmiemy rozróżnienie² pomiędzy przestrzenią denotowaną i konotowaną (*signifié* i *signifiant*), wówczas przytoczony fragment potraktowany jako przykład pierwszej pozwoli odczytać charakterystyczną konwencję przedstawiania przestrzeni w powieści.

Przestrzeni – powiada Jurij Łotman – nie tworzy proste uszeregowanie cyfr i ciał. Po wszechnie wiadomo, że jedną z podstawowych właściwości dowolnej przestrzeni jest jej ciągłość. Ciągłość jakiegś przestrzeni (albo jej części) polega na tym, że nie sposób jej rozłączyć na części nie przylegające do siebie.³

Aby zatem skład mebli przemienił się w przedstawienie przestrzeni, potrzebna jest spójna wypowiedź transformująca szereg nie uporządkowany w syntagmatykę tekstu. Opis „gabinetu” w powieści Sygietyńskiego poświadcza tę zasadę w szczególny sposób: maksymalizując określoną konwencję literacką (w taki sposób, że w zestawieniu z klasycznym opisem w powieści realistycznej „obiektywizm” naturalistycznego inwentarza graniczy z didaskaliowością), redukuje zarazem do niezbędnego minimum składnię tekstu. Sprowadza się ona tutaj do oznaczenia za pomocą wyrażen przyimkowych (przed, pod oknem, obok drzwi) relacji przyległości między wyrażeniami z indeksu (regułą tekstu jest składnia nominalna). Spójność tekstu gwarantuje również jednolita perspektywa narracyjna: podmiot wypowiedzi nie utożsamia się tutaj z żadnym punktem widzenia.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt, iż terminy takie jak „perspektywa narracyjna”, „punkt widzenia” są tu mimowolnymi metaforami przestrzennymi (przestrzeń *signifiant*) i mogą być, zwłaszcza w kontekście rozważań o przestrzeni, odczytane dosłownie. Tak właśnie rozumie te kategorie Anna Martuszevska, próbując utożsamieć „centrum orientacji” słów okazjonalnych „na prawo”, „powyżej”, „obok” z jakimś „tu i teraz” narratora. Przeczą temu jej własne obserwacje, z których wynika, że owo „centrum” jest punktem przestrzennym w świecie przedstawionym, co wydaje

² Por. G. Matoré, *L'Espace humain*, Paris 1962; G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

³ J. Łotman, *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opr. E. Janus, M. R. Mayenowa, przeł. J. Faryno, Warszawa 1975, s. 270.

się regułą w narracji auktorialnej⁴. Aby uniknąć podobnych dwuznaczności, przyjmijmy, że „perspektywa narracyjna” lub „punkt widzenia” oznaczają – w odniesieniu do wypowiedzi o przestrzeni – tożsamość określonego podmiotu tej wypowiedzi, budującą jej spójność. W powieści homofonicznej (którą reprezentuje wyjęty z *Wysadzonego z siodła* opis), utrzymanej w konwencji Flaubertowskiego naturalizmu, głos narratora buduje wypowiedź o przestrzeni opartą niemal wyłącznie na metonimicznej przyległości. Co więcej, właśnie owa „czysta przyległość” poświadcza narracyjny autorytet⁵, kierujący niepodważalny „tekst o przestrzeni”, polemiczny wobec dopuszczalnych „tekstów” budowanych na zasadzie metaforycznego podobieństwa. Oto jak powstaje taka opozycja oparta na osi semantycznej: być/wydawać się⁶:

Narrator: „kilkanaście krzeseł z wysokimi oparciami, wyściełanych, pokrytych szaropstrą materią bawełnianą, podobnie [= „tak samo jak” – K. K.] otomana.”

Dopuszczalny głos postaci: „[co miało naśladować] wygodę i przepych Wschodu, jakieś Turcji czy Persji.”

Reguła retoryczna opisująca tę prawidłowość mogłaby więc brzmieć: o przestrzeni orzekasz prawdziwie, mówiąc o przyległości, gdy mówisz o podobieństwie – wykraczasz poza asercję, w stronę sądu wartościującego. W myśl tej reguły dyskredytowane są słowa, które *maitre d'hôtel* wypowiada do tuby telefonu:

Ale niech pan mecenas będzie spokojny!... Wygodna!... Otomana turecka!...⁷.

Nietrudno zauważyć, że opozycja pomiędzy dwoma wyróżnionymi sposobami konstruowania „tekstu o przestrzeni” opiera się w rzeczywistości na istotniejszej różnicy, która dotyczy odmiennych „postaci znaczenia” przestrzeni. O ile w mowie narratora znaki językowe występują, z założenia, w funkcji czysto referencjalnej, denotując przestrzeń, o tyle w hipotetycznej wypowiedzi postaci znaki te, same stając się znaczącymi, odsyłają do pozaprzestrzennego znaczonego. W omawianym przykładzie – do

⁴ A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977, s. 81.

⁵ M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, [w:] Tenże, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

⁶ Kategorię tę analizuje A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, [w:] *Sémiotique narrative et textuelle*, ed. C. Chabrol, Paris 1973, s. 165–166.

⁷ A. Sygietyński, *Wysadzony...*, s. 102

„wygody i przepychu Wschodu”. A takiej „lekcji” ostro przeciwstawia się konotacja narracyjnego opisu: „szaropstra materia bawełniana” nie jest jednak synonimem „wygody i przepychu”, ale raczej tandety i lupanaru.

W tak uduktowanej lekturze przestrzeni konotacja odgrywa rolę zasadniczą, stanowiąc wyjście Kodu, rozumianego jako „znaczący system de-szyfrowania wpisany całkowicie w sam tekst jako jego podstawa i jego racja”⁸, Kodu stanowiącego podstawę komunikacji literackiej. Dzięki jego istnieniu każda wypowiedź postaci o przestrzeni oparta na zasadzie podobieństwa może i musi być poddawana konfrontacji. Dopuszczalne okazuje się z reguły podobieństwo tautologiczne, związane z funkcją reprezentowania: gabinet w restauracji Bocqueta przypomina jeden „z tego rodzaju przybytków”⁹.

II. Przestrzeń oznaczana w *Oziminie*

Można wszakże dopuścić „lekturę” przestrzeni opartą na całkowitym odwróceniu opisanych reguł: takim właśnie skrajnym przeciwieństwem konstrukcji przestrzeni w powieści naturalistycznej okazuje się przestrzenna struktura *Oziminy* Wacława Berenta¹⁰.

Powieść Berenta realizuje model powieści polifonicznej; przysługujący narratorowi przywilej przekazywania wiedzy o świecie „został maksymalnie zredukowany, zdań, które należą tylko i wyłącznie do niego, jest bardzo niewiele, tworzą one w istocie tekst podobny do didaskaliów w dramacie, są – by tak powiedzieć – narracyjną tkanką łączną. Narrator – powtórzymy – zgodnie z regułami powieści polifonicznej opowiada nie tylko o bohaterach, ale także z bohaterami”¹¹. Jeżeli, w konsekwencji, uznamy, z pewnym uproszczeniem, narracyjną konstrukcję *Oziminy* za następstwo

⁸ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*. Paris 1973, s. 188. Grivel rozwija poglądy Barthes'a z *S/Z* (Paris 1970, s. 15).

A. Sygietyński, *Wysadzony...*, s. 99.

¹⁰ Roli konstrukcji przestrzeni w powieści Berenta poświęcił dużo uwagi M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] W. Berent, *Ozimina*, Wrocław 1974 (BN, I, 213). Niniejsza praca stanowi kontynuację zawartych tam rozstrząsań. Wszystkie cytaty z *Oziminy* z odnotowaniem strony według tego wydania.

¹¹ M. Głowiński, *Wstęp...*, s. XXXIII–XXXIV.

wypowiedzi bohaterów odtwarzanych w postaci dialogów, solilokwii i monologów w mowie pozornie zależnej, to okaże się, że przestrzeń oznaczana (denotowana) w tej powieści budowana jest nie jako jeden „tekst o przestrzeni”, ale jako wielość takich „tekstów”. Będzie to więc, zgodnie z formułą Michała Głowińskiego „przestrzeń zatomizowana”¹², albo, mówiąc słowami Łotmana, „mozaika przestrzeni, które utraciły ciągłość przejść między sobą”¹³. Łatwo dostrzec ścisłą zależność między konstrukcją narracji i gwarantowaną przez nią ciągłością przedstawionej przestrzeni: w tej perspektywie likwidacja auktorialności narracji pociąga za sobą rozbięcie przestrzennej architektoniki powieściowego uniwersum. Ta zmiana gramatyki „tekstu o przestrzeni” ma przecież charakter systemowy: wypowiedź (szeroko rozumiana) postaci o przestrzeni nie odtwarza – jak w powieści naturalistycznej – przyległości, ale niemal wyłącznie buduje podobieństwa; „przestrzeń wypowiedziana” jest z reguły przestrzenią metaforyczną:

Doświadczam lakonicznego szczęścia młodego padyszacha – pomyślał, splatając dłonie na dołku. – Odzyskawszy kontenans, pozostawałoby już chyba tylko sięgnąć na tym miękkim jak puch dywanie, wesprzeć głowę o taboret z poduszek, jeść sorbet i całować się słodkimi wargi.

Cóż za ubikacja przedziwnego nabożeństwa! – mówił do siebie, rozglądając się po tym spiętrzeniu dywanowych poduszek, taboretów, otoman, foteli, portier, kotar, kobierców i węzłowi. – Cóż za wykwint kaukaski! Jakaż profuzja tapicerskiego geniuszu i perskiego natchnienia! (s. 8)¹⁴

Zestawienie tego fragmentu z przypadkowo zbieżnym opisem „gabinetu u Bocqueta” (mimo wszelkich różnic stylów: tu „wysokiego”, tam „niskiego”) objawia mechanizm zmiany „poetyki przestrzeni”. Relacje przyległości między przedmiotami nie odgrywają w „kobiercowym pokoju” żadnej roli, zostały zbagatelizowane: meble składają się na zbiór nie uporządkowany o nieokreślonej liczbie elementów („spiętrzenie dywanowych poduszek, taboretów, otoman” itd.), choć właśnie uporządkowanie tego zbioru (minimum relacji przestrzennych) wystarczy do sporządzenia naturalistycznego opisu. Jednak ów brak „syntagmatyki rzeczy” rekompensuje z powodzeniem syntagmatyka wypowiedzi: „spiętrzenie” przedmiotów jako przestrzeń oznaczana (*signifié*) odzyskuje ciągłość (a więc zarazem właściwość bycia przestrzenią) dzięki skomplikowanemu aktowi „lektury”. Inscenizacja tego aktu stanowi sens przytoczonej sekwencji.

¹² Tamże, s. XXIX.

¹³ J. Łotman, *Zagadnienie przestrzeni artystycznej...*, s. 271.

¹⁴ Fragment ten analizuje M. Głowiński (*Wstęp...*, s. XXXVII–XXXVIII).

Bohater ujmuje bezładne spiętrzenie rzeczy jako swoisty komunikat, nadawany przez nie: akt „lektury” jest tu wszakże tożsamy z aktem konstruowania owego domniemanego komunikatu, metaforycznego *signifiant* dla oznaczanej przestrzeni. Produkowany w ten sposób tekst-lektura przestrzeni przybiera postać wypowiedzi narracyjnej określającej pewien program narracyjny, który można realizować we właściwej mu przestrzeni utopijnej¹⁵ („siaść na tym miękkim jak puch dywanie, wesprzeć głowę” itd.). Przestrzeń oznaczana („spiętrzenie” sprzętów = pokój kobiercowy) i przestrzeń oznaczająca (metaforyczna – „wykwint kaukaski”, „perskie natchnienie”; ja jako „padyszach”) tworzą tu dwa ciągi struktur budujących znaczenie w drodze przekodowań zewnętrznych (z jednego systemu na drugi)¹⁶. Tym samym wspomniana już opozycja być/wydawać się przybiera w tekście powieści postać: być/znaczyć. Mechanizm metafory mający tu rangę jednego z podstawowych „generatorów” tekstu wprowadza obowiązującą w całej powieści znakowość przestrzeni pojmowanej jako „przestrzeń wypowiedziana” (przez postacie) w opozycji do przestrzeni przedstawionej (przez narratora). Znika zarazem czytelność przestrzeni przedstawionej jako zbioru oznak (konotacje i Kody) właściwa powieści naturalistycznej.

Najbardziej charakterystyczną konsekwencją takiej dystrybucji ról „oznaczania” przestrzeni jest neutralizacja znaczenia komunikowanych didaskaliowo przez narratora relacji przyległości. Sięgnijmy po przykłady:

Gdy po jakimś czasie wyszedł do dalszych pokoiów, w małym przejściu za salonem spotkał się oko w oko [...] (s. 6).

I przemykając się przez tłumy w salonie, wydostał się do gabinetu, gdzie palono (s. 16).

Od strony gabinetu poczęły wchodzić do sąsiedniego pokoju grupy starszych panów [...] (s. 37).

Ktoś wychodzący nie zamknął za sobą drzwi do przedpokoju (s. 16).

¹⁵ Program narracyjny to, według Greimasa, program czynności, które musi wykonać podmiot wyposażony w określone kompetencje (na przykład wiedza, możliwość działania, umiejętność itp.), aby osiągnąć określoną (zamierzoną) wartość skupioną w jakimś obiekcie lub możliwą do realizacji w określonej (według Greimasa: „utopijnej”) przestrzeni. Na przykład program narracyjny „łowić ryby” może być zrealizowany w przestrzeni: „nad wodą”. Por. A.J. Greimas, *Maupassant. La Sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris 1976.

¹⁶ Por. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, z.1.

W sali bilardowej, służącej zarazem jako gabinet do palenia; zbierali się panowie [...] (s. 77).

W gabinecie gospodarza leżała sina chmura nad pochylonymi grzbietami [...] Czysta zalegała tutaj [...] (s. 88).

Zgromadzone tu, niektóre tylko, „wstawki narracyjne” z pierwszej części utworu budują specyficzny typ przestrzeni przedstawionej. Staranna i może naiwnie drobiazgowa lektura – w tym przypadku jednak całkiem zasadna – odsłania uzasadnione wątpliwości czytelnika. Oto „gabinet, gdzie palono” (s. 16), łatwo utożsamiany z „gabinetem”, z którego wychodzą do sąsiedniego pokoju (s. 37), przylega do salonu (s. 16), a zarazem do przedpokoju (s. 16) i równocześnie do owego „sąsiedniego pokoju”, w którym odbywa się narada. Niedługo potem (czas mierzy się tu odległością w tekście) „gabinet do palenia” okazuje się „salą bilardową”, w której słychać „kul grzechot, stukanie liczników, czasem jakieś urywkowe słowa w echowym wtórze ust innych, w dziwnie upartych glosolaliach i przyśpiewach nieustannych” (s. 78). Ten groteskowy „koncert wygłosów bezmyślnych” (s. 78) kłóci się przecież z ciszą „gabinetu gospodarza”, także palarni („leżała sina chmura”, s. 88). Precyzja narracyjnych „lokacji” okazuje się złudna, a rekonstrukcja przyległości wszystkich miejsc czy próba ustalenia ich tożsamości o tyle daremna, o ile bezpodstawna. Nieufna lektura (którą tu celowo inscenizujemy) przynosi większe niespodzianki, okazuje się bowiem, że niespójność i nieciągłość całej przestrzeni domu Niemanów odbija się również w jednym z głównych jego miejsc – w bibliotece.

Pozostaje tu – przez większą część wieczoru – profesor z Krakowa, którego baron „w obawie jego ucieczki zagadał o jakichś sztychach, nabytych niedawno, o swym księgozborze, zaciągnął do biblioteki i zahaczył na dłuższy czas o półki ze starymi książkami” (s. 152). Równocześnie, znienacka pojawia się w przedpokoju ranny Komierowski i każe się odprowadzić „do biblioteki choćby, tam nikt szukać nie będzie” (s. 127). Tu właśnie odnajdują go najmłodsze bohaterki powieści, ukrytego za „grupą młodych ludzi”:

Same nie spostrzegły, jak je pociągnął za sobą ten tajemniczy rozruch szeptów i kroków. Znalazły się w bibliotece (s. 138).

Tu wreszcie przenosi się większość obecnych na raucie („dziwili się wciąż temu, jak to, nie zmagając się, zeszedli się tu wszyscy razem”, s. 141), aby wysłuchać w „ciszy obozowej” – „szerokoustnej gawędy” Komierowskiego. W tym samym miejscu żona gospodarza odnajduje później samotną już Ninę, która, po alkowianych zwierzeniach, powraca tu raz jeszcze:

Szarpnąwszy drzwi najbliższe, dostała się do biblioteki, skąd ją niedawno zabrała była Lena do siebie (s. 195).

W bibliotece toczą się rozmowy Niny ze starcem i baronem, a na koniec ostatni dialog z Wandą.

Ta naprędce sporządzona lokalizacja ważniejszych zdarzeń drugiej i trzeciej części powieści przekonuje o jednym: przestrzeń przedstawiona w mowie narratora jest przestrzenią pozorną: brak jej dostatecznej podstawy do spełnienia warunku „bycia przestrzenią” – ciągłości. Swoista mozaika przestrzeni przywodzi na myśl „boczne odgałęzienia czasu” z późniejszej prozy dwudziestolecia; podczas próby interpretacji mimowolnie przypomina się Borgesowski labirynt – i tekst powieści potwierdza tę sugestię. Biblioteka stanowiąca w *Oziminie* szczególną *pars pro toto*, przestrzeń w przestrzeni, odbija reguły budowania całej reszty: utraciwszy prawdopodobną „syntaktykę”, odzyskuje sens przez narzuconą semantykę – wyprodukowany tekst metaforyczny.

Dostępna postrzeganiu fizykalność przestrzeni podlega – powtórzmy metaforę Głowińskiego – zupełnej niemal atomizacji, ale równocześnie przestrzeń staje się zadaniem dla wypełniających ją postaci: może być opowiedziana, a więc ujęta w narracyjny algorytm funkcji (obserwowaliśmy to, mówiąc o pierwszym cytowanym fragmencie), może być zorganizowana za pomocą gestu¹⁷: fizycznego i słownego. Złamanie reguły, wedle której kilka zdarzeń nie może rozgrywać się równocześnie, w tym samym miejscu i niezależnie od siebie (na przykład samotność profesora i tłumne zgromadzenie gości w bibliotece), jest równoznaczne z wprowadzeniem innej „normy czytania”, brzmiącej być może tak: przestrzeń przedstawiona jako przestrzeń wypowiedziana (myślana), to znaczy przestrzeń znacząca. Mówiliśmy już, że metafora jest tutaj nie tyle chwytem stylistycznym, ile regułą generowania takiego właśnie modelu przestrzeni.

Powróćmy jeszcze do przepisanych wcześniej „didaskaliów” z pierwszej części powieści: cechą wspólną niemal wszystkich wyimków jest fakt, że opisują przekroczenie jakiejś granicy w przestrzeni („wyszedł do dalszych pokojów”, „wydostał się do gabinetu”). Jednak twierdzenie to wydaje się w istocie przesadnym akcentowaniem istnienia takiej wyrazistej granicy: przemieszczenia postaci ujęte w wypowiedzi narracyjnej nie na-

¹⁷ O roli gestu w prozie Berenta pisze R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 75–76.

potykają przecież żadnych przeszkód. Tak właśnie wkracza Nina po raz pierwszy do pokoju kobiercowego:

Urażona czy też zbyt opieszła, aby się przypominać w rozmowie, zwróciła się ku drzwiom sąsiedniego pokoju [...] (s. 6).

Za chwilę poznamy przytaczany już wcześniej monolog Zaremby o „kaukaskim wykwincie”, później usłyszymy po raz pierwszy historię samobójstwa Woydy. Ów gest samobójczy daje się, w naszej perspektywie, odczytać jako swoista, pierwsza z prób zorganizowania znaczenia przestrzeni wnętrza. I jeśli interpretacja taka może się wydawać w swej przesadzie nieuzasadniona, to z pewnością zasadne jest uznanie pierwszej i następnych narracji bohaterów o samobójstwie poety za *sui generis* rekonstrukcję owego „pierwotnego”, nadającego znaczenie, gestu, a zarazem za budowanie spójnej wypowiedzi ustalającej ciągłość przestrzeni przedstawionej, semantyzującej tę przestrzeń. Mówi Zaremba:

Dwa lata temu na takim jak dziś zebraniu przyszedł tu oto, do tego pokoju, chodził długo po tym miękkim jak śnieg dywanie i dziwił się pewno, czemu śnieg jest tak purpurowoczerwony, jakby krwią nasiąkły. Nalał sobie wody – ot z tego dzbana, który trzyma ta wielka kukła Murzyna – nalał wody, połknął coś wyjętego z kieszeni od kamizelki, popił i siadł tu... w tym oto kącie... Tak usiadł (s. 9).

Powtórzenie gestu oznacza tu zamierzoną parodię, później scena aktu miłosnego powtórzy – parodiując mimowolnie – wypowiedziany teraz scenariusz „ostatniego spotkania” Leny i Woydy. Tak buduje się przez akt usensowniania przestrzeni związek postaci z określonym miejscem. Równocześnie przez uzyskanie charakteru znaczącego przestrzeni możliwa staje się metonimiczna przyległość poszczególnych, wypełniających ją przedmiotów, które ją – *pars pro toto* – reprezentują. W ten sposób wyodrębniają się leitmotivowe symbole powieści – właśnie przez to, że konotują nasemantyzowaną dzięki wypowiedziom postaci przestrzeń własną – kukła Murzyna z pokoju kobiercowego czy białe popiersia dekorujące bibliotekę¹⁸. Trzeba mocno podkreślić ten istotny związek: symboliczna wartość przedmiotu rodzi się w powieści z reguły dzięki uprzedniemu ułokowaniu

¹⁸ Por. Ozimina..., s. 156, 159, 162. Symbolika białych popiersi budowana jest dzięki ich metaforycznej interpretacji (przez profesora) poprzez odczytanie ciągłości przestrzeni biblioteki jako kościoła („W tę ciszę kościelną dolatywały z dala bezładnie pomieszane echa salonowego gwaru”, s. 154), katakumb („półek spiętrzenia katakumbowe”, s. 160), i w końcu jako druidycznej świątyni Karnaku (s. 162).

go w fabularnej czy quasi-fabularnej wypowiedzi bohatera konstruującej ciągłość przestrzeni. Panowanie takiej reguły potwierdza fakt, iż sama przynależność przedmiotu do przestrzeni (jej wycinka) nie wystarcza, by zapewnić mu wartość symboliczną. Nie ma takiej wartości kukła Murzyna dla głównej bohaterki zdarzeń z kobiercowego pokoju: wypowiedź Leny inaczej organizuje ciągłość przestrzeni.

Nina: – Tam jest taki wielki, czarny Murzyn: wiesz? Straszny taki. Ten, co wtedy wieczorem: wiesz? I tacę ma taką mosiężną.

Lena: – Więc co z tego, ciupa? – przerwano jej zdumieniem tę bezladną dygresję (s. 189).

Gdy przestrzeń uzyskuje znaczenie, powstaje zarazem granica.

Pojęcie granicy – mówi Łotman – cechuje nie wszystkie typy rozumienia przestrzeni, lecz tylko te, które już wypracowały swój język abstrakcyjny i odróżniają przestrzeń jako swoiste *continuum* od konkretnej jego zawartości.¹⁹

Oczywiście, w ramach zarysowanej w powieści wielojęzyczności przestrzeni (każdy bohater konstruuje tu swoistą odmianę „języka przestrzeni”) kategoria granicy ulega relatywizacji: w obrębie jednej przestrzeni przedstawionej (przez narratora) istnieje wielość granic, które mogą, lecz nie muszą nakładać się na siebie, stosownie do indywidualnych modeli tej przestrzeni. Mogą tu zresztą występować dość wyraźne opozycje. Komierowski na przykład ukrywa się w bibliotece, zakładając istnienie granicy: biblioteka/reszta domu w świadomości żandarmów („tam nikt szukać nie będzie”, s. 127). Sam przecież granicy tej nie uznaje, a nawet wyrazistym gestem organizuje przestrzeń biblioteki na wzór zesłańczego obozu (likwidując tym samym jej tożsamość):

Patrzała uważnie, jak kończył papierosa, jak cmił na pół schowanego w kułak, jak wreszcie niechlujnym gestem odrzucił ogarek gdzieś na środek pokoju (s. 142).

Ciekawy jest przypadek, gdy dwie postacie przekraczają równocześnie próg, który dla jednej stanowi granicę, a dla drugiej nie. Tak jest w scenie rozmowy Niny z baronem: naturalny gest niosącego pomoc zemdłonej staje się dla niej gestem symbolicznym – „sakramentem diabła”:

Przez pół tym docuconą doniósł, dociągnął za próg, gdzie na tacy Murzyna stał dzban i czarka. Przerzucił na jedno ramię, drugą ręką nalał wody i przytknął do ust.

¹⁹ J. Łotman, *Zagadnienie przestrzeni artystycznej...*, s. 246.

W ramieniu jego leżąca rozchyliła powieki i spojrzała na czarkę z obłądnym przerażeniem w oczach.

„Woyda pił!” – krzyknęła myślą. [...]

„Diabła sakrament...” (s. 222).

Cała historia Niny to – według trafnej formuły Głowińskiego – „powieść edukacyjna wpisana w konstrukcję dramatyczną”²⁰, która, z punktu widzenia struktury przestrzeni oznaczanej w powieści daje się odczytać jako stopniowa rekonstrukcja „właściwego” tekstu o tej przestrzeni. Właśnie Nina wysłuchuje kolejnych wersji historii Woydy, które stają się wypowiedziami ogarniającymi stopniowo coraz więcej przestrzeni przedstawionej (w relacjach narratora): ogarniającymi, a przeto odzyskującymi tę przestrzeń jako obdarczoną znaczeniem. Okazuje się przy tym, że w owej „semantycznej” przestrzeni zaczynają wyróżniać się nieliczne „miejsca” silnie związane relacjami nadanej im przez lokutorów przyległości. Oto jedna z ostatnich informacji:

– I dziwna rzecz, że tutaj, zawsze tutaj tylko! jakby do tej komnaty ukrywała się zawsze, mimo woli, resztką ducha w życiu tych ludzi... Gdy się ten Woyda przed dwoma laty truł z amorów, tum go zdybał przedtem. Tutaj! [...] – Stamtąd, z alkowy wyszedł, pod ścianą stanął [...]. A oczami gorączki wodził po tych półkach, po biustach nad nimi, jakby się przed tymi tam rachował z życia swego [...]

– Tam, tuż obok, chodził po dywanie godzinę całą. A potem jakby w sił opadzie czy żalu już spóźnionym i popłochu nad tym, co uczynił, jął się tu jakoś skrobać do tych drzwi. I runął pod drzwiami (s. 201–202).

U kresu tej lekcji przestrzeni znajduje się swoista wersja własna bohaterki powieści edukacyjnej, a właściwie dwie wersje: podświadoma, półsenna, w której przestrzeń znacząca (metaforyczna) uzyskuje najbardziej samodzielny, oderwany od oznaczanej „przestrzeni przedstawionej” charakter, oraz wypowiedziana (choć bardziej: pomyślana) w zakończeniu części trzeciej (s. 243–244). Rzecz znamienne: każda z tych wersji stanowi wybór jednego z dwóch znaczących „miejsc” domu Niemanów: pierwsza stoi pod znakiem kobiercowego pokoju, druga pod znakiem biblioteki. Właśnie opozycja między dwoma punktami przestrzeni, przedzielonymi granicą, opozycja budująca strukturę binarną przestrzeni oznaczanej tworzy znaczenie relacyjne wewnątrz tego samego systemu modelującego (wtórnego), uzyskane w drodze przekodowań wewnętrznych²¹. I ono przecież pozostaje ważne jedynie w obrębie konkretnego, jednego z wielu różnych, „tekstu o przestrzeni”.

²⁰ M. Głowiński, *Wstęp...*, s. XXIV–XXVI.

²¹ J. Łotman, *O znaczeniach...*

III. Przestrzeń znacząca w *Oziminie*

Posłużenie się metaforą jako głównym chwytem konstruowania przestrzeni powieściowej *Oziminy*, jako swoistym generatorem nasemantyzowanych układów przestrzennych umykało dotąd uwadze badaczy. Akcentowano raczej dwutorowość metaforycznego i niemetaforycznego ciągu wyrażen językowych w powieści, ustalając z reguły ich wzajemne relacje jako relacje *eksplanans* do *eksplanandum*. Skrótowo, choć interesująco przedstawił ostatnio to zagadnienie Włodzimierz Bolecki w książce o powieściach biograficznych Berenta: dokonał on tutaj utożsamienia metaforycznego ciągu wyrażen z „ciągiem znaczeń mitycznych”²². Konstytuujący się ze składników tego ciągu „język mitu” funkcjonuje w *Oziminie* – zdaniem Boleckiego – jako język interpretacji w powieści²³. Stanowisko to, mimo że reprezentatywne dla pewnej tradycji badawczej (Głowiński), musi budzić pewne zastrzeżenia.

Jest oczywiste, że nie da się przyporządkować wszystkich mniej lub bardziej rozwiniętych porównań z *Oziminy* całościom mitycznym lub mitopodobnym, nawet jeśli uznać niektóre z symboli roślinnych, zwierzęcych czy owadzych za atrybuty mitu. Poszukiwanie takich przyporządkowań dla indora, pstrąga lub okonia wydaje się przedsięwzięciem beznadziejnym. Inna rzecz, że współcześni badacze poddają się silnej sugestii, jaka tkwi w „kontrapunkcie mitologicznym” powieści, tak iż wydaje się on ostatecznym poziomem interpretowania struktury semantycznej tekstu; to już jednak sprawa określonych nawyków i optyki badawczej. Sprawa druga – wyróżnienie dualizmu mitologicznego *Oziminy* (mit ewangeliczny, mit eleuzyński) jest równie nieprecyzyjne, skoro obok dwóch zauważonych pojawiają się w powieści rozbudowane przywołania egipskiego mitu ozyryjskiego i celtyckich mitów druidycznych. A więc nie dwie tradycje mitologiczne, ale co najmniej cztery.

Podporządkowanie „fabuły metaforycznej” powieści ogólnemu językowi mitu uznanemu za język interpretacyjny utworu nie uwzględnia podstawowej dla Berentowskiej metaforyki cechy: poszczególne wyrażenia metaforyczne są w powieści z reguły podrzędne wobec pewnej ramy usta-

²² W. Bolecki, *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*, Wrocław 1978, s. 87.

²³ Tamże, s. 24.

lonej przez metaforyczną wypowiedź o przestrzeni. Dotyczy to i tych wypowiedzi metaforycznych, które wchodzą w skład fabuły i motywów mitycznych. Innymi słowy prymarną funkcją wypowiedzi metaforycznych jest w *Oziminie* – w myśl tego, co powiedziano wyżej – ustalenie ciągłości i ustrukturywanie przestrzeni przedstawionej w narracji. Ona sama – przypomnijmy – jeśli nie zostanie objęta takim właśnie gestem usensownienia (zawsze pierwotnie metaforycznego i wtórnie dopiero metonimicznego) układa się zaledwie w mozaikę przestrzeni pozbawioną ciągłości i sensu, za to obfitującą w sprzeczności – „labiryntową”. Krótko mówiąc – „przestrzeń przedstawiona” pozbawiona jest tutaj autonomii, zgodnie z zaznaczoną opozycją: być/znaczyć. Wystarczy użyć tu jednego tylko przykładu: kluczowy dla powieści wątek mityczny związany z misterium eleuzyńskim pojawia się w pełnej postaci na końcu powieści, w myśl tych samych reguł budowania przestrzeni semantycznej, które rządzą jej konstrukcją w całym tekście. Wspominany mit, „odpominany” powoli przez profesora z Krakowa, ma tu być wypowiedzią o postrzeganej przestrzeni. Oto ona:

Na halizny mazowieckie spoglądał jak na morze. Wiatr hula górą bezgłośny i pędził przed sobą obłoki jak fale monotonne, zbite na horyzoncie w chmurę dalekiego lądu. Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łodzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w tej pustce. Śniegu naokół ani śladu: bura zasłona błotnych roztopów pokryła ziemię. Patrzy na to słońce, dołem oparami przymglone, górą roziskrzeń pełne, o tarczy jaskrawej, zmierzającej, ku zenitowi, rzekłbyś naocześnie dla długiego wejrzenia i długiego oddechu człowieka wieczej melancholii (s. 303, podkr. – K. K.).

W tym momencie pejzaż mazowiecki wstępnie „ustrukturywany” za pomocą metaforyki marynistycznej poddawany jest z kolei dalszemu metaforyzującemu opracowaniu:

„Oto żółwia ziemi skorupa naga!” – pomyślał, zapadając w tę właśnie zadumę powolnego oddechu (s. 303).

Po metaforze marynistycznej, „strukturującej” pejzaż mazowiecki na wzór pejzażu helleńskiego, mamy tu pierwszy sygnał wprowadzający porządek mityczny („żółwia ziemi skorupa naga”), czy ściślej premityczny – antyczny model kosmologiczny – przypomniany jakby mimochodem. Zarazem – istotny element generalizujący pierwotną wypowiedź o przestrzeni, sygnalizujący przejście: halizny mazowieckie – ziemia. To, co nastąpi dalej, będzie „archeologią” przedstawionego wyżej pejzażu – swoistą „lekturą” przestrzeni poprzez konstrukcję (a raczej rekonstrukcję) określonego programu narracyjnego.

Jak wiek długi pracowała kosa śmierci takich po całej tej ziemi w krag: co kosa ród podcięta, siekiera bór zniósła, ile tężyzny nażyła kosa, tyle wątłego piękna wyszło w bezcieniu, czym kosa życie, tym siekiera zubożała ziemię, a obie ducha. Spod borów wyrzały mokradła, spod lasów ruszyły piachy na wszystkich wiatrów szerokie gościńce: miasta, dwory i zaścianki, wytłuskałe z puszczy na nagą ziemię o zbyt dalekim horyzoncie, kurczyły się jakby i malały w odrębności swojej wśród tej powietrznej perspektywy bez końca, w kapryśnej swawoli wszystkich wiatrów wschodu, zachodu, północy i południa (s. 303–304).

Nie jeden to przecież program narracyjny, ale dwa: drugi (podmiot = kosa śmierci) został dołączony do pierwszego i pierwotnego (podmiot = siekiera) znów za pomocą mechanizmu, który określiliśmy jako metaforyczny generator tekstu (reguła podobieństwa). Wprowadzenie drugiego programu narracyjnego włącza w pierwotną archeologiczną wypowiedź o przestrzeni wypowiedź historyczną (jest to historia opowiadająca szlachecką genealogię inteligencji, równoległe do geograficzno-biologicznej genealogii Mazowsza). W tym miejscu pojawia się nowe – znów generalizujące – opracowanie już obecnego programu narracyjnego, stanowiące dalszą strukturalizację przedstawionej przestrzeni. Teraz jednak w miejsce programu narracyjnego wstawiona zostanie gotowa, utrwalona fabuła mitu:

„Ceres deserta!” – pomyślało mu się dziwnie (s. 304).

Metaforyczna wypowiedź o przestrzeni nie zawsze musi przybierać postać gotowej fabuły mitycznej, często stanowi opracowanie w postaci pewnego programu narracyjnego odwołującego się do różnych mikrouniwersów semantycznych. Wyodrębnienie i klasyfikacja owych mikrouniwersów to zadanie osobne, którego nie można wszak utożsamiać z tematycznym katalogiem metafor. Posłużmy się znów przykładem. Obfita metaforyka zwierzęca nie stanowi w *Oziminie* autonomicznego ciągu. Za każdym razem metafora animalistyczna lokuje się w pewnej ramie wyznaczonej przez program narracyjny w obrębie danego mikrouniwersum semantycznego. Na przykład opis śpiewaka:

Nieco zapóźniony wkraczał ze śpiewaczką jej towarzysz światowych triumfów: chłop nieco prztygi, lecz doskonałym frakiem jak koń dobrze stroczoney (s. 25).

Przyrównanie śpiewaka do konia ma tu sens w ramach określonej lektury przestrzeni salonu. W granicach takiej lektury mieścić się będzie również inne porównanie, opisujące tę samą postać:

Ramiona zwiesił jak atleta [...] (s. 28).

Ramę przytoczonych wypowiedzi stanowi tekst o przestrzeni, który jednoznacznie przypisać wypada jednej z postaci – profesorowi z Krakowa:

Profesor miał wrażenie, że z wejściem tych egzotycznych ptaków buchnęła na salę woń jakby z areny: zapach ostrych perfum pomieszany z powiewem od końskiego nawozu. I myślał, że temu panu w nienagannym fraku byłoby zupełnie do twarzy z eleganckim biczem w rękę (s. 25).

Jeśli upraszczając, uznamy „końskie porównanie” za przykład metafory animalistycznej, to wypadnie ją oczywiście ulokować nie w słownikowym paradygmacie „ssaków” czy „kręgowców”, ale w paradygmacie „cyrkowym” ustalonym przez wypowiedź strukturyzującą przestrzeń przedstawioną. Innymi słowy, sugestywny interpretacyjnie krąg metafor tworzyć będą nie zaczerpnięte z tekstu figury: wół, koń, byk, hiena, niedźwiedź itd., (co zdaje się sugerować na przykład Bolecki), ale: koń, atleta, arena, bicz itd., powiązane, jak widać, w szereg metonimiczny. Traktowanie w tym przypadku o symbolice zwierzęcej (koń) nie wydaje się uzasadnione.

Powiedzieliśmy wyżej, że określona, metaforyczna wypowiedź o przestrzeni daje się przypisać – w myśl polifonicznej konstrukcji narracji w powieści – określonej postaci. Powiedzieliśmy także, że metaforyka *Ozimy* nie daje się potraktować jako rozproszenie struktury opowiadania mitycznego, czy – bardziej ogólnie – wątków i motywów mitycznych i mitopodobnych. Przeciwnie, to raczej mit stanowi tu jedną z możliwych – choć nie jedyną – wypowiedź strukturującą na zasadzie metafory przestrzeń przedstawioną w powieści. Krótko: mit jest tu szczególnie rozbudowaną wersją fabuły metaforycznej.

Przytoczone wnioski rodzą kilka istotnych pytań, związanych z semantyczną strukturą tekstu powieści. Po pierwsze – skoro mit nie wydaje się ostatecznym językiem interpretującym powieść, a raczej szczególnym przypadkiem wypowiedzi metaforycznej – czy można poszukiwać takiego poziomu struktury semantycznej tekstu, który pozwalałby interpretować zarówno mit, jak i metaforę „wolną”, nie związaną z fabułą mityczną, wchodzącą za to w ramy określonego tekstu o przestrzeni, dysponującego własnym mikrouniwersum semantycznym. I – po drugie – jakie znaczenie przypisać można znamiennemu faktowi, że cały „tekst” metaforyczny, występujący w postaci rozbudowanych struktur o charakterze programów narracyjnych, odnieść trzeba do przestrzeni przedstawionej w powieści? Czyli krótko: jak wyjaśnić fakt, że w powieści mówi się (i myśli) najczęściej o przestrzeni.

Spróbujmy odpowiedzieć najpierw na drugie pytanie. Znamy już swoją odpowiedź negatywną: przestrzeń autonomiczna, będąca w powieści klasycznej funkcją wypowiedzi narracyjnej, istnieje w *Ozimie* o tyle, o ile zostanie dzięki wypowiedzi opartej na metaforze zaopatrzona w sens i znaczenie: o ile zostanie skonstruowana przez podmiot postrzegający. Jest

to warunek konieczny i wystarczający, by – zgodnie z definicją Łotmanowską – przez wtórnie nadaną (nigdy natomiast daną z góry) ciągłość używała właściwość „bycia przestrzenią”. Słowem – przestrzeń jest tu bezustannie w trakcie konstytuowania się od nowa: mówić o niej znaczy więc ciągle powoływać ją do istnienia (tj. znaczenia), bez tego zmienia się ona w bezładny zbiór miejsc. W *Oziminie* ów proces nigdy się nie kończy: metaforyczne programy narracyjne budowane w wypowiedziach o przestrzeni włączają te miejsca we wtórne relacje przyległości w ramach coraz to nowych porządków przestrzennych. Wystarczy, dla przykładu, przypomnieć, że biblioteka w domu Niemanów to zarazem: Atlantyda, katakumby, labirynt, świątynia Karnaku, kościół, „grobnica”, a nawet... obóz wędrujących na Sybir zesłańców.

Na swoistą pamięć poszczególnych miejsc składają się więc kolejne wypowiedzi o nich, kolejne metaforyczne usensownienia. Dzieje się więc tak, że autorska decyzja ograniczenia tradycyjnie rozbudowanej przestrzeni powieściowej nie zamyka *Oziminę* w ciasnych ramach przestrzennych, ale przeciwnie: otwiera te ramy na przestrzeń metaforyczną niemal nie ograniczoną. Ograniczoną przecież w sposób swoisty do określonej sumy wyobrażeń przestrzennych dostępnych wypowiedziom postaci.

Powieść jest w swej całości zapisem dokonywanych bezustannie przez postacie strukturalizacji otaczającej je przestrzeni za pośrednictwem wypowiedzi metaforycznych. Można nawet powiedzieć, że owo wypowiadanie przestrzeni urasta do rangi głównego przedmiotu powieści. Nie może to dziwić, gdy uświadomimy sobie, że niemal każda z wypowiedzi o przestrzeni jest ambiwalentna.

Podstawowym i najbardziej oczywistym gestem wyróżniającym wypowiedź o przestrzeni jest po prostu użycie zaimka deiktycznego. Ów zaimek obciążony jest w powieści Berenta szczególnie ważną funkcją semantyczną. Z jednej strony zastępuje wypowiedź referencyjną: narratorski opis przestrzeni przedstawionej, z drugiej strony motywuje metaforyczną wypowiedź o przestrzeni. Skoro bowiem mówiąc do kogoś, kto jest w tym miejscu razem ze mną, powiadam „tu”, to moja referencjalna wypowiedź o owym „tu” wydaje się zbędna – wszak obaj widzimy to samo. Nie wyklucza to przecież wypowiedzi metaforycznej, przeciwnie, zachęca mnie do metaforycznych dookreśleń: „tu, w tym siedlisku rozpusty”. Mogę však moją, zrodzoną przez mechanizm metaforyczny, wypowiedź o owym „tu” rozbudowywać, wypełniać ją programami narracyjnymi, nadbudowywać wypowiedzi interpretujące, wykluczam jedynie opis.

Z definicji wyrażenie deiktyczne jest wypowiedzią absolutnie uwikłaną w kontekst, co zapewnia jej zarazem zupełną jednoznaczność. W *Oziminie* – co jest bardzo charakterystyczne – owa jednoznaczność zanika, „tu” (wraz ze wszystkimi synonimami) oznacza często znacznie więcej niż odwołanie do sytuacyjnego kontekstu przestrzennego. Ten zaimek deiktyczny wchodzi między innymi w skład używanego w powieści języka ezopowego: „tu” znaczy często „w Polsce”, „w Warszawie” itp. Jednak poza językiem ezopowym (który wykorzystano w tym wypadku dla nieezopowych wypowiedzi) zasadnicza polisemia wyrażenia deiktycznego sprawia, że jego użycie wskazuje zarazem na wypowiadającego. Jest to więc, rzecz jasna, deiktyczność fingowana: paradoksalnie, dopiero z wypowiedzi o przestrzeni dowiadujemy się, co owo „tu” w tym miejscu oznacza. Jeśli zważyć, że ów zaimek jest bez wątpienia najczęściej powtarzanym słowem powieści, odślania się perspektywa, w której każda niemal wypowiedź postaci o przestrzeni daje się odnosić do tak rozszerzonego kontekstu. W ten sposób prawie każda wypowiedź denotująca przestrzeń konotuje równocześnie ideologię. *Ozimina* okazuje się zatem powieścią, w której na plan pierwszy, dzięki określonej strukturze przestrzeni przedstawionej, wysuwają się akty konstruowania obrazu rzeczywistości; pożyczając określenie od autora, można by nazwać go obrazem „duszy wspólnej”. Siła analizy Berenta polega na tym, że obejmuje ona nie tyle sam obraz rzeczywistości czy obraz „duszy wspólnej”, ale poddaje opisowi „poetykę” tego obrazu, ujawnia reguły jego konstrukcji, językowy mechanizm tej konstrukcji.

W powieści jesteśmy świadkami formułowania się „przestrzeni znaczącej”, której rola polega na stwarzaniu modeli „wspólnoty” rozumianej, mówiąc najprościej, psychosocjologicznie. Tak więc buduje Berent w *Oziminie* swoistą wersję powieści ideologicznej, wersję, zważywszy strukturalną zawartość założeń autorskich, jedyną w swoim rodzaju. Powieść w założeniu polifoniczną, sumującą różnorakie wypowiedzi ideologiczne ukazywane *in statu nascendi*. Analiza ideologii próbuje zarazem uchwycić jej trwałe składniki – powiedzielibyśmy dzisiaj – „ideologemy”²⁴, dotrzeć do struktury ideologii, swoistego języka ideologii.

Kaząc mówić swym postaciom głównie o przestrzeni, Berent uznaje mowę przestrzeni za uniwersalny model języka ideologii. Okazuje

²⁴ Por. H. Markiewicz, *Ideologia a dzieło literackie*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 132.

się bowiem²⁵, że powieściowemu wypowiedaniu w mowie pozornie zależnej i niezależnej, produkowanemu przez „generator metaforyczny”, wspólne jest artykułowanie wypowiedzi z użyciem tych samych metafor przestrzennych (chodzi tu głównie o tożsamość klas semantycznych). Oto więc odpowiedź na pierwsze z postawionych wcześniej pytań – o poziom struktury semantycznej tekstu interpretujący i wypowiedzi metaforyczne, i fabuły mityczne. Jest to właśnie poziom przestrzeni *signifiant*, przestrzeni znaczącej, czyli fundującej wszelką wypowiedź zleksykalizowanej metafory przestrzennej, analizowanej po raz pierwszy w cytowanej na wstępie pracy George’a Matorégo.

Zwróćmy uwagę, że zarówno fabuły metaforyczne, jak i fabuły mityczne są zorganizowane wokół przestrzennego modelu językowego, opartego na osi wertykalnej, której punkty graniczne określają wyrażenia: głębia – powierzchnia, z całą ich bogatą synonimiką (por. na przykład mit eleuzyński, którego fabuła rozgrywa się między podziemiem i powierzchnią ziemi). Jest to więc szczególna realizacja przestrzennej osi grupującej metaforę przestrzenną według biegunów: góra – dół. Właśnie na tej osi zbudowane są wszystkie niemal powieściowe modele przestrzeni, na podstawie których konstruowane są wypowiedzi o przestrzeni w powieści, wypowiedzi obejmujące, dzięki polisemicznemu użyciu wyrażen deiktycznych, sfery rzeczywistości psychicznej, społecznej, politycznej.

²⁵ Jako przygotowanie przedstawionych tu wniosków przeprowadzono odpowiednie sondaże i analizy, których wyników jednak tutaj, z braku miejsca, nie przedstawiamy.

Proza Struga: Między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji

1. Trzy legendy

Dziwi się sam sobie człowiek i pyta, zali nie snem jest wszystko? Wydaje mu się, że jest ostatnią żywą, myślącą istotą, gdzieś porzuconą wśród nieskończoności wszechświata, zatopioną na samym dnie potwornego morza ciemności, które zalało i zniszczyło ziemię¹.

Ten fragment, lądująco podobny do programowych enuncjacji Przybyszewskiego, wyjęty z trzeciej serii *Ludzi podziemnych*, ilustruje najlepiej trudności, jakie napotykają próby jednoznacznego zaklasyfikowania Strugowskiej prozy. A przecież właśnie jednolita perspektywicznie lektura bywa tutaj najsilniej zdomowionym obyczajem. Z tej pozycji formułowane są oceny i „przeceny”, tu tkwi główne, jak się wydaje, źródło kontrowersji. Ta sama książka może być traktowana raz jako swoista synteza pisarskich zamierzeń, raz jako dzieło chybione. Posłużmy się przykładem powieści lokującej się najbardziej wyraźnie w takiej podwójnej aksjologii. W *Portrecie* – pisze monografista Struga z okresu *Ludzi podziemnych* – „[...] konwencje i pewne maniery stylu młodopolskiego zaciążyły na powieści wprost destrukcyjnie”². „W *Portrecie*, najbardziej żarliwej swej książce – powiada W. Kubacki – zajął się Strug psychologicznym refleksem rewolucji w jednostce stojącej poza rewolucją”³.

Odległa wydaje się dziś sytuacja, w jakiej najmniejsza nawet obecność młodopolskiej maniery zrażałaby i – mówiąc słowami sprzed lat kilkun-

¹ A. Strug, *W twardej służbie. Ludzi podziemnych – seria trzecia*, Warszawa 1957, s. 129.

² S. Sandler, *Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych*, Warszawa 1959, s. 318.

³ W. Kubacki, *Andrzej Strug, [w:] Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 184.

stu – wzbraniałaby „przystępu nie tylko do utworów modnych podówczas powieściopisarzy, ale nawet do dzieł, które składać się winny na naszą lekturę obowiązkową”. Cytowany autor dodawał:

Tak właśnie nie czytani pozostają Przybyszewski, Brzozowski, Berent, Strug, poza zasięgiem współczesnej kultury literackiej znajduje się cała epoka literacka, to mianowicie wspaniałe pierwsze dziesięciolecie naszego wieku, w którym zarysowano treści, jakimi po dziś dzień żyjemy⁴.

W przypadku twórczości Struga okoliczności komplikują się specjalnie. Działają tu bowiem co najmniej dwie legendy, właściwie nawet trzy, skoro legenda modernizmu przewyciężonego objawia się jako konsekwencja legendy biograficznej i tego, co – igrając pojęciami – nazywa Kubacki *idolum thematis*.

Strugowi – pisze monografista *Obrazu literatury* – uwarżliwionemu na społeczny sens pisarstwa, obcy był estetyzm i dekadentyzm. Obce były mu też charakterystyczne dla ówczesnego środowiska literackiego spory i kłótnie wewnętrzne oraz zafascynowanie tematyką erotyczną i regionalną⁵.

Łagodniej ujmował rzecz S. Sandler. Strug przeciwstawia – według niego – dekadencjizm pasywizmowi postawę witalistyczną i aktywistyczną.

Na płaszczyźnie filozoficznej, w pryzmacie poglądu na świat odnaleźć tu łatwo przełamywanie schopenhauerowskiego pesymizmu, przewyciężenie jego filozofii cierpienia argumentami z arsenału nietzscheańskiego, z którego czerpała cała niemal Młoda Polska⁶.

Ostatecznie „Strug jako stylista w swoich wcześniejszych utworach wychodził na ogół z tego zmagania się z niebezpieczeństwami «prozy młodopolskiej» obronną ręką”. Ale przecież „płacił wysoką cenę zależności od tendencji prozy artystycznej tzw. młodopolskiej”⁷. Szczęśliwie – dopowiedzmy do końca intencję krytyka – okres młodopolski skończył się dla autora *Ludzi podziemnych* dość szybko.

Zupełnie przecież odmienne wnioski nasuwają się monografiście gramatyki gatunku. Powieści młodopolskiej

kontynuacją – by tak powiedzieć – najbardziej oczywistą – pisze Michał Głowiński – jest twórczość tych pisarzy, którzy ukształtowali swą literacką osobowość w okresie młodopol-

⁴ A. Kijowski, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964, s. 18.

⁵ J. Róhoziński, *Andrzej Strug*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okręgu Młodej Polski*, t. III, Kraków 1973, s. 186.

⁶ S. Sandler, *Wstęp*, [w:] A. Strug, *„W Nienadybach byczo jest...” i inne utwory*, Warszawa 1968, s. 9.

⁷ S. Sandler, *Andrzej Strug...*, s. 324.

skim, choćby ostatnia faza twórczości Żeromskiego i Struga. Pisarze ci opublikowali w dwudziestoleciu utwory doniosłe i wybitne [...] twórczość ich składa się na konsekwentnie rozwijającą się całość, a więc posunięciem nieusprawiedliwionym i do niczego nie prowadzącym byłoby wprowadzenie w jej obręb radykalnych cięć. Istotne zmiany tak historyczne, jak i literackie nie muszą bowiem powodować nagłych przełomów w twórczości już w pełni uformowanej i – co niemiennie ważne – aprobowanej społecznie⁸.

Legenda biograficzna, akceptująca wyjątkową zbieżność postawy Struga – socjalistycznego działacza i Struga, który, jak pisze I. Fik w *Społecznym rodowodzie literatury polskiej*, był „jedynym konsekwentnym wielkiego formatu pisarzem, który spełnił wiele postulatów literatury socjalistycznej”⁹, daje się odczytać przede wszystkim jako perspektywa formułowanej oceny krytycznoliterackiej. Głos tego samego I. Fika może być tu najlepszym przykładem:

Dziwić może, że właśnie Strug, socjalista, zagadnienie wojny ujął od strony sensacyjnej, zajmując się raczej wyjątkowymi objawami zamiast dać socjologiczny wywód wojny, jej przyczyn czy skutków. Próba symbolicznego traktowania bohaterki Ewy Evard i brak ekonomii w konstrukcji obniżają wartość artystyczną tej książki¹⁰.

Legendę tematyczną poddał zdecydowanej krytyce W. Kubacki. W artykule o Strugu z 1938 roku pisał:

Temat może się okazać ścieżką prowadzącą w dziedzinę pozaliteracką – szlakiem przymytu. [...] Twórczość takiego Andrzeja Struga wymaga niemałej ostrożności klasyfikacyjnej. Od zewnątrz rzecz biorąc trudno o pisarza bardziej określonego społecznie i historycznie [...] Tymczasem, kiedy wczytujemy się w Struga, spostrzegamy ze zdziwieniem, że to, co skłonni byliśmy uważać za kościec jego twórczości, gra w tej twórczości rolę uboczną. Rozpływa się Strug «społeczny» i «niepodległościowy». Staje przed nami Strug inny, ten, który w *Pokoleniu Marka Świdry* wygłasza program psychologiczny. Kto wie, czy nie można by nawet mówić o panpsychologizmie Struga [...]!¹¹

Wnioski doprowadzają nas z powrotem do sprawy modernizmu. Mówi Kubacki:

Strug zdaje się lekceważyć cały dorobek powieści społecznej i głosić modernistyczną koncepcję sztuki oraz indywidualistyczną koncepcję życia i dziejów¹².

⁸ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 280.

⁹ I. Fik, *Wybór pism krytycznych*, opr. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 401.

¹⁰ Tamże, s. 463.

¹¹ W. Kubacki, *Andrzej Strug...*, s. 182–183.

¹² Tamże, s. 184.

Rysują się teraz wyraźniej podstawowe linie sporu. Tak można by go streścić: obrona prozy Struga przed modernizmem (rozumianym zresztą wąsko, nawet w stosunku do Wykowskiej definicji) posługuje się głównie argumentem o filiacjach naskórkowych, „stylistycznych”, nie sięgających głębiej w założenia całościowej koncepcji gatunku. Odwrotnie obrona modernizmu Strugowskiego – zakorzenienia tę prozę u podstaw młodopolskiego programu. Stosunkowo rzadko mówiło się o antynomiach wewnątrz świata prozy Struga. Zwracano uwagę na „konflikt między subiektywnym dążeniem jednostki do wyzwolenia w sobie pełni człowieczeństwa a sumą możliwości, określonym etapem rozwoju historycznego, na jakim jednostce tej przyszło żyć”¹³. Mówiono, że „bohaterowie zwracają się ku działaniu, które przynosi im cierpienie – mimo że tęsknią do wewnętrznego spokoju i samotności”¹⁴. Z reguły natomiast nie podejmowano problemu sprzeczności, o których mowa, optując raczej za taką lub inną całościową perspektywą widzenia pisarstwa Struga. Nie zmąciło jej nawet pojawienie się w tej całości tekstów groteskowych, przedrukowywanych z czasopiśmiennych odcinków – pozostały na marginesie prekursorstwa.

Pora więc pokusić się o ponowną lekturę Struga, całego Struga-prozaika. Lekturę uwolnioną od biograficznej legendy, nieuprzedzoną wobec „młodopolszczyzny” i – jeśli to możliwe – nie poddającą się idolowi tematu, skoro, jak mówi krytyk, „powieść rewolucyjna, pacyfistyczna, społeczna – to formułki nieistotne”¹⁵. Oczywiście, że przedsięwzięcie interpretacji 25-tomowej spuścizny pisarza nie mogłoby się powieść w ramach niewielkiego szkicu. Pozostaje sporządzenie planu. A i to w granicach pewnych, wybranych problemów. Najwłaściwszy wydaje się taki punkt wyjścia, w którym potraktuje się prozę Struga w kontekście komentarza, jaki stwarza dla siebie ona sama, z wykorzystaniem literackiej autorefleksji wpisanej w dzieła, posiłkując się równocześnie swoistą diachroniczną ich sekwencją. Kontekst szerszy musi tu wyznaczać konfiguracja historycznoliteracka.

¹³ J. Rohoziński, *Andrzej Strug...*, s. 190.

¹⁴ J. Pieszczachowicz, *Na tropach „Ludzi podziemnych” – Andrzej Strug*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 652.

¹⁵ W. Kubacki, *Andrzej Strug...*, s. 187.

2. Epos czy liryka

... pisać chcę te twoje dzieje. Słowem żywym, mocnym, żeby pamiętali cię ludzie długo – długo... Sławy rozgłośniej, sławy wielkiej chcę dla ciebie, człowieku spod ziemi, człowieku bez imienia! Niechaj to ujawnione imię twoje stanie się dumą tysięcy i niechaj będzie dla nich znakiem żywym i otuchą, bodźcem i dźwiękiem bojowym! Niechaj wiedzą!...¹⁶.

Te słowa, zaczerpnięte z pierwszego opowiadania *Ludzi podziemnych* traktowano często jako trafną autoekspresję wpisanego w kolejne tomy programu. Miał się w nim wyrażać rewolucyjny czyn pisarza, który budował, mówiąc słowami jednego z ówczesnych krytyków, „trwalszy niż ze spiżu pomnik nieznanego żołnierza rewolucji”¹⁷. Ta metafora rymuje się z pytajnikiem postawionym przez Struga w lirycznym monologu napisanym w dziesięć lat po nowelistycznym debiucie. Znowu mówi się o artystycznej kreacji, ale teraz oglądanej z odległej tysiącletniej perspektywy. Bohaterem monologu jest *Nike Samotrakeńska*.

Martwa bryło! Okaleczały szczątku tego, co było niegdyś świetnością i lotem, i hasłem bojowym [...]

Cóż pozostało w tobie, co z ciebie ocalało? Czy istniejesz?

Czym zwyciężasz teraz jeszcze? Czym mówisz do nas?¹⁸.

Uruchomione w metaforach konotacje zarysowują zatem pierwszy obszar otwierających się przed pisarzem możliwości. Możliwości epickich, skoro biografia, nekrolog w nielegalnej gazecie składają „dzieje” budujące „sławę”, porywające „bojowym dźwiękiem”. Skoro patronuje im Samotracka Nike – muza Homerycka. Ów mit epickości, spod znaku Homera, dostrzegał w *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski: „Homera chcecie dziś znaleźć w Polsce lub Europie”¹⁹. Ale pod piórem autora *Legendy* powstał wyraźny program negatywny, ujawniający światopoglądowe i społeczne zaplecze epopei. Owego zaplecza brakło przecież w ideowej i społecznej konfiguracji epoki:

Homer miał przed sobą i w sobie odpowiedzi na te zagadnienia, był świadomością społeczeństwa, dla którego kształty życia zlewały się z wartością. U nas dzisiaj ludzie sądzą, że

¹⁶ A. Strug, *Ludzie podziemni*, Warszawa 1957, s. 16.

¹⁷ Jest to wyrażenie T. Świeckiego, por. S. Sandler, *Andrzej Strug...*, s. 159.

¹⁸ A. Strug, „*W Nienadybach byczo jest...*” i inne utwory, s. 69.

¹⁹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 489.

dość jest upodobać sobie w swoim przypadkowym wpleceniu w losy społeczeństwa, które walczy i o ideał i o sam fakt życia, aby stać się przez to artystą homeryckiego szczepu. [...] W naszym zawikłanym życiu, gdzie wszystko, zdaje się, jest zdane na los przypadku, gdzie prawo jest nieobecne, samo zaufanie nie wystarcza. Tu nie ma miejsca dla Homera²⁰.

Chyba i Strug podpisały się pod tym zdaniem. Koncepcja epickiego malowania dziejów, budowania k r o n i k i odtajniaszącej podziemne żywoty, pisanej dla tysięcy, owa koncepcja wydaje się tylko jedną – niezrealizowaną – możliwością *Nekrologu*, a zarazem prologu do cyklu *Ludzi podziemnych*. We wcześniejszej prozie Struga odnajdujemy przecież aluzję do takiej, epicko zakrojonej, literatury spełniającej konwencję realistycznej powieści. Sama sytuacja lektury, którą tu przedstawiono, typowa dla bohaterów z podziemia, nie jest zwyczajna: czytuje się tu z reguły w momencie spoczynku, przymusowego zawieszenia działań: w celi X pawilonu, na zsyłce. W krótkiej, pierwszej powieści *Jutro* bohater oczekuje wyroku śmierci, a potem wykonania wyroku. I wtedy bierze do ręki kolejne tomy powieści:

Dusza szukała czegoś w odmęcie zdań, myśli, obrazów i nastrojów całej tej literatury. Czekala na jakieś słowo, na jakiegoś bohatera, na jakiegoś autora. Na próżno. W niczym mu nie dopomagały wymyślone dzieje żywotów ludzkich i dusz. Nie natrafił ani na jednego pisarza, który by przeczuł i odgadł, o co mu chodzi. Minęło spokojne, miłe, bezmyślne czytanie²¹.

A jednak znajduje się wkrótce lektura, zdolna w części przynajmniej odpowiedzieć na takie swoiste zapotrzebowania czytelnicze. Tom balzowski, w którym autor *Komedii ludzkiej* z trudem daje się rozpoznać jako największy z realistów: *Peau de Chagrin* (*Jaszczur*), zakorzeniony najgłębiej w romantycznych mitologiach. Więziennego czytelnika uderza głównie początek: wędrówka osamotnionego bohatera nad brzegi Sekwany w poszukiwaniu samobójstwa, która kończy się niespodziewanie w antykwariacie, wśród zgromadzonych dzieł zachodniej cywilizacji.

Podsumujmy: spośród różnych możliwości uprawiania prozy wyróżniają się dwie przeciwstawne: epicka, kronikarska i homerycka zarazem opowieść o ludziach podziemnych, przeznaczona dla czytelnika spoza podziemia, z zewnątrz, informacja, prawda o ruchu, podana jak gdyby w perspektywie powieści historycznej – nie darmo mówi się tu o „dziejach”; i druga – liryczne, uwewnętrznione, a więc subiektywne wyznanie, usytuowane w

²⁰ Tamże.

²¹ A. Strug, *Jutro*, Warszawa 1930, s. 61.

jednej, podziemnej perspektywie porozumienia: ich wyznanie, dla nich przeznaczone. U podstaw zarysowanej opozycji tkwiły, bez wątpienia, dwa różne modele literackiego komunikowania, role odbiorcze tak były wyznaczone, że rodzić mogły istotne nieporozumienia. W *Jutrze* (1908) i *Ludziach podziemnych* (1908–1909) dominowała druga z wymienionych zasad komunikacji. Dlatego w legendzie stwarzanej przez współuczestników biografii ludzi podziemia, we wspomnieniach i formowanych już wtedy opiniach, książki te równały się kronice, dokumentowi rewolucyjnego ruchu. Lektura w myśl pierwszej zasady, tej rysującej się we wstępie do *Ludzi podziemnych*, w całości cyklu nigdzie nie zrealizowanej, prowadziła do ostrych nieraz zarzutów. Zawinił tu po trosze sam autor, skoro w cytowanym wstępie brakło wyraźniejszych sygnałów dezawuuujących monolog bohatera w jego funkcji literackiego programu. Brał go za dobrą monetę Irzykowski, pisząc w znanej recenzji pod znamienitym tytułem *Z tajemników bohaterszczyzny*: „W pierwszym szkicu składa autor deklarację literacką [...]”²². Stąd ułożenie przez wybitnego krytyka książki Struga wśród innych rewolucyjnych kronik, w których obraz ruchu kojarzy się z opowieścią egzotyczną, co prawda pogłębianą, odsłaniającą sprawy głębsze pod „anegdotyczną skorupą wypadków rewolucyjnych”. Mówi Irzykowski:

Mamy więc tu znowu [...] – atmosferę przypominającą «romanse skórzanych kamaszy», walki osadników z czerwonoskórymi: agitatorzy, bombiarze, szpiegi, robotnicy, androsy, prostorytki²³.

Mimochodem jednak Irzykowski wydobywa z tekstu Struga jego własny program negatywny, skoro zarzuca mu niedostatki i spłycenia rewolucyjnej epiki, od których autor *Jutra* zdecydowanie się odżegnywał. Dla niego była ona programem nie zrealizowanym. Nie do końca przecież, skoro w następnej książce tytułowe „Dzieje” sygnalizowały zmianę perspektywy komunikacyjnej. W *Dziejach jednego pocisku* dwie możliwości prozy: epicka i liryczna zdają się mieszać ze sobą. Z wyznań autora wiemy wszak, że ta powieść zamierzona została zrazu jako analogiczny do poprzednich cykl opowiadań, a „powieściowość” wynikała później jako rama gatunkowo tożsama z zasadą prozy pikarejskiej. Jednak nie bohater łączył poszczególne epizody: perspektywa całości pochodziła od przedmiotu, kluczowego dla kompo-

²² K. Irzykowski, *Z tajemników bohaterszczyzny*, [w:] *Cieższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*, Warszawa 1957, s. 81.

²³ Tamże.

zycji motywu. Gdyby go brakło, całość rozpadłaby się na zbiór fragmentów. Kryje się tu niespodziewany efekt: pierwsze w pisarstwie Struga „dzieje” nie stają się z woli autora dziejami rewolucji, ale... „jednego pocisku”. Ów tytuł brzmiący jak gdyby groteskowo, wydaje się antycypować późniejsze dokonania pisarza, dla których niefragmentaryczne, całościowe, swoiście epickie ujmowanie świata będzie z reguły efektem groteski. Trzeba zresztą przyznać, że na tle wczesnej prozy Struga owa powieść musi być potraktowana jako swego rodzaju artystyczna porażka, nie wytrzymuje porównania z wieloma opowiadaniem *Ludzi podziemnych*, czy ze znakomitym, najlepszym chyba w tym okresie dokonaniem pisarza, zbiorem opowiadań *Ojcowie nasi*. Strug przyznawał się po trosze do porażki, jaką poniosła literatura *summary*: kronikarskiej całości. W lirycznym monologu z 1911 roku zatytułowanym znacząco *Fragment* pisał:

Walczyli, ginęli ludzie. Co dzień na swoim miejscu w bezdusznych gazetach czerniły się martwe szeregi nazwisk. Więzienie, katorga, szubienica...

Ale omijał już te miejsca czytelnik²⁴.

3. Psychologiczna powieść idei

Jak przedstawia się, wobec odrzucenia epickiego wzoru kroniki, liryczna opowieść o ludziach podziemnych, czy – nie ma powodu oddzielać tych spraw – powstańcach z 1863? Ramy problematyki, jaka się tu pojawia, streszczmy za J. Prokopem:

Niekonformizm modernistycznego indywiduum znajduje rozwiązanie w ideale rewolucjonisty skłóconego ze światem mieszczańskim, ale posiadającego już cel działania: nieść wyzwolenie społeczne i ideę narodową proletariatu. Prometejskość tej postawy (jednostka spalająca się w ofierze dla sprawy) świadczy jednak o niepełnym wrośnięciu w nowe środowisko – w proletariat, który jest raczej przedmiotem akcji niż jej podmiotem. Jest raczej chórem tragedii niż jej protagonistą. Odbija to, jak się zdaje, sytuację niepodległościowego odłamu lewicy, który był bardziej ruchem wybitnych indywiduów niż ruchem masowym. Stąd fascynacja klęską stycziową, fascynacja samotną i niezrozumiałą ofiarą²⁵.

²⁴ A. Strug, „*W Nienadybach byczo jest...*” i inne utwory, s. 32.

²⁵ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 15.

Tyle Prokop. Dopowiedzmy od siebie o zasadniczym klimacie opowiadań Struga. Właśnie opowiadań, skoro fragmentaryczność i partykularność widzenia z punktu prowadzącego monolog bohatera łączy się tu z totalizacją owych postulatów, ich zwielokrotnieniem w ramach poszczególnych cykliów nowelistycznych. Bohaterów strugowskich łączy tylko jedno: przynależność do ruchu, praca dla Sprawy. Ale i tu działają w pojedynkę: nie tworzą wspólnoty, nie tworzą społeczności. Ona jest poza nimi, wstępują w nią ukradkiem, w utajonych marzeniach albo z konieczności, w masce, by się tu ukryć (*Sielanka*). Samotna wędrówka po nieskończone długich ulicach nocnej Warszawy – los bohatera opowiadania *Wigilie* – mogłaby się stać *pars pro toto* ilustracją podstawowego *status vivendi* wszystkich niemal strugowskich postaci. Odmianą zawsze bywa tu spoczynek w izolacji przymusowej, choć i często wytęskniony: Pawiak, Sybir. Powiedzieliśmy, że ludzie podziemia nie tworzą więzi społecznej. Piszcie stary sympatyk:

Wszyscy nasi ludzie wyglądają po trosze jak samotnicy. Każdy jest skulony w sobie, jeden o drugim nic nie wie. [...] Przeważnie nie wiedzą nawet, jak się tam który naprawdę nazywa, skąd pochodzi i kim jest, czy ma gdzie jakiego ojca, matkę, rodzeństwo, żonę czy dzieci. Pracują ze sobą ludzie przez wiele lat, i jeden o drugim nie wie, czym jest z zawodu i wychowania, jakie były jego losy, zanim wstąpił do partii, i co go na tę drogę wprowadziło. W takich warunkach nie może być prawdziwej zażyłości ani przyjaźni²⁶.

Paradoksalnie rewolucja jawi się w odwróconym porządku – przyczyna znajduje się na miejscu skutku: więź rewolucjonistów, która winna stać u jej początków, ma szansę spełnić się dopiero – po raz pierwszy – na barikadzie. Tam w symbolicznym geście będą się trzymać za ręce.

Pójdziemy – jutro – tam, żeby zdobyć tą nową cnotę. Pójdziemy tłumem na wielką próbę. [...] A ja zabiorę ze sobą wszystko, co mam własnego, i pójdziemy razem. Stanę sobie w tłumie obok Heleny, pójdę tam, gdzie ona. Będzie to blisko od miejsca, gdzie przejdzie po tłumie śmierć. Wezmę za rękę Tadzia. Będziemy wszyscy razem. Jeden nam los²⁷.

Gdy mowa o powstaniu styczniowym, porządek motywacji pozostaje ten sam. Tym razem artykułuje się ona przez odwołanie do utrwalonego toposu „gromady”. Absurdalna decyzja, by się przyłączyć do zamierającego powstania i tam znaleźć tylko śmierć opiera się właśnie na racji wypływającej z uruchomienia owej mitycznej więzi.

²⁶ A. Strug, *Ze wspomnień starego sympatyka. Ludzi podziemnych – seria druga*, Warszawa 1957, s. 158.

²⁷ Tamże, s. 202.

Czyż o tej późnej porze, kiedy się już nie ma ani żadnego planu, ani żywej wiary, kiedy przeżyły się już wszystkie nadzieje i wszystkie złudzenia, nie zbierają się jeszcze gromady ludzi, idące ginać tak, jak poginęli tamci, pierwsi²⁸.

Rzecz znamienna, rewolucji, powstania, nigdy tu nie oglądamy. Znajdują się one zawsze poza ramami opowiadania. Wobec wydarzeń, wobec historii położenie miejsc, w których spotykamy bohaterów Struga, jest wyraźnie ekscentryczne. Oni sami, dopowiedzmy, parafrazując poetę, przyjmują rolę pośrednią, nie będą mieszkać w historii. To wykonawcy, ich działania są zwykłe:

...liczy się wyłącznie «robotą» – pisze o strugowskim bohaterze Anna Grajewska – kolportowanie bibuły, akcje agitacyjne itp., przeżywane i oceniane w aspekcie ich technicznej skuteczności. Tracą oni bowiem w pewnym momencie zdolność odczuwania sensu swoich poczynąń: robią «swoją rewolucję» dla ludu, ale nie dla ludzi – dla swojej «roboty», dla działania²⁹.

Ale – i oto znów paradoks – tylko wyjątkowo pokazuje Strug swych bohaterów, gdy wykonują ową „robotę”. Regułą poszczególnych fabuł jest tu niepowodzenie, anomalia, zanik prawidłowego funkcjonowania ruchu. Jest to, rzecz jasna, konsekwencja wymogu narracyjności. Skoro rewolucyjne wykonawstwo podlega automatyzacji – „jest w nim coś z maszyny”³⁰ mówi sympatyk o jednym z działaczy – to szansą dla pojawienia się w tekście zdarzenia staje się przekroczenie opisu owego wykonawstwa. Właśnie w stosunku do niego, jako punktu zerowego, budują się w opowiadaniach właściwe zdarzenia. Teraz wyłania się z całą oczywistością sceneria strugowskich dramatów. Partnerem konspiratora staje się – tak samo zakonspirowany – szpicel. Opis ich wzajemnej gry stanowi jeden z najbardziej fascynujących epizodów pierwszego okresu prozy Struga. Posłużmy się jednym, dłuższym przytoczeniem z opowiadania *Cienie*:

Kędy obrócił zmęczone oczy, napotykał wszędzie i niezmiennie tę samą znajomą postać. Niezliczone były jej kształty i pozory, nieprzeliczone przemiany.

Przebiegała się w najrozmaitsze suknie, przebiegała się w najrozmaitsze twarze – maski.[...]

Siadała obok niego na ławce Saskiego ogrodu i siedzi długo – czasami ma smutne wejrzenie robotnika bez zajęcia, czasami beczelną twarz alfonsa. [...]

I ciężką, wytężoną pracą, wysiloną czujnością i węchem tropionego zwierzka oszukiwać będzie przez długi czas tę postać wszechobecną.[...]

²⁸ A. Strug, *Ojcowie nasi. Nowele*, Warszawa 1958, s. 84.

²⁹ A. Grajewska, *Od „piękności walki” do „odnowy duszy wspólnej” (Literatura w poszukiwaniu sensu rewolucji)*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, Warszawa 1971, s. 198.

³⁰ A. Strug, *Ze wspomnień starego sympatyka...*, s. 106.

Aż prędzej czy później – jutro czy za rok nadejdzie nieubłagany, konieczny moment, kiedy zdradzi się przed nią i odsłoni zaniedbaniem drobnej, śmiesznej ostrożności, chwilowym zapomnieniem, gestem, spojrzeniem.

Oko zawiedzie, traf ślepy dopomoże, przypadek nieobliczalny, nieunikniony, fatalny.

Odtąd wlepi się weń i przykuje wiecznie otwarte oko. Czuwać nad nim będzie w dzień i w nocy niestrudzone, bezsenne. Rozbieżne, rozsiane po świecie cienie, wśród których przeżywał się, które oszukiwał w ciągu lat całych, skupią się wokół niego, zewrą się w oblławę, zagrozą wszystkie jego drogi. I z dnia na dzień, krok za krokiem, cierpliwie, wytrwale zwać będą koło, aż na całej ziemi szerokiej zbraknie mu piędzi swobodnego miejsca.

Tysiącem niedostrzegalnych nici pajęczych oplątywać go zaczął, aż dnia pewnego poczuje się skrępowanym i bezwładnym.

Wyszepta: «przyszł mój czas». I zginie³¹.

Ale nie tylko szpicel. Obok niego pojawiają się najróżniejsze postacie prześladowców, w końcu odbitych tak wyraźnie w świadomości podmiotu, aż się oderwą od realnej podstawy. Dramatyczna gra konspiracji uwewnętrznia się, ulega psychizacji. Sprzyja temu izolacja, swoista monadyczność postaci. Owa psychiczność to podstawowy status strugowskich bohaterów, teren ich właściwej odrębności. Są tego świadomi.

Świat snów, nieznan mu w wolnym życiu, kiedy ukazywał się tylko wyjątkowo i to w mętym i nikłym odbiciu, tutaj, w samotności, rozsuwał przed nim na oścież swoją tajemniczą zasłonę³².

Psychika podmiotu jest tu obszarem szczególnie wypełnionym. Zaludniają ją, zgodnie z modernistycznym wzorem analizy psychologicznej, upersonifikowane figury – bohaterowie snów, przywidzeń i halucynacji. Kierunek personifikacji wskazuje określony porządek: od zjaw odbijających w krzywym zwierciadle snu rzeczywiste postacie prześladowców, po alegorie reprezentujące pojęcia i żywioły: Strach, Siłę, Pieniądz. Dwa przykłady z opowiadania *Wigilie*: Fabryka–Moloch i Ramię–Rewolucja:

Tuż, naprzeciwko, po drugiej stronie, w ponurym majestacie stała pod strugami deszczu fabryka. Tajemniczo i groźnie połyskiwał olbrzymimi taflami okien wyludniony gmach. Potwór zdawał się czuwać i snuć jakąś swoją i sobie tylko wiadomą myśl. [...]

Syt jest krwi i ofiary Moloch i wypoczywa. Ale wczesnym rankiem zaroją się ulice wiodące do świątyni złego boga i znowu tysiąc niewolników pośpieszy służyć mu przez dzień cały w męce duszy i w pocie czoła³³. [...]

³¹ A. Strug, *W twardej służbie...*, s. 35–38.

³² A. Strug, *Jutro*, s. 67.

³³ A. Strug, *Ludzie podziemni*, s. 74–75.

Rozszalało się nad uśpionym miastem – potworem przeraźliwe światło błyskawicy i kędyś wyrosła pod niebo i stanęła w blasku pewna postać człowieka – olbrzyma.

Siła jego równa odwiecznym krzywdom świata – a w olbrzymim obliczu skupiona nienawiść milionów, a w ręku niszcząca potęga, zdolna świat stary zetrzeć z powierzchni ziemi [...] Ramię olbrzymie, czarne wznosi się i dźwiga w górę ponad morze dachów, ponad wieże świątyni, ponad kominy fabryk. Wznosi się i grozi, sięga do nieba i jeszcze się dźwiga [...] ³⁴.

Dążność do zalegoryzowanej, gdyż lepiej tu mówić o alegorii niż o symbolu, prezentacji świata psychicznego bohaterów jest najbardziej wyraźną cechą poetyki Struga. Odpowiada równocześnie założeniom programu, mieszczącego się w manifestach na temat prozy w drugiej fazie modernizmu: w wypowiedziach Berenta, Komornickiej i samego Struga. Hasłem programu staje się „powieść psychologiczna”, za kontrpropozycję uważa się prozę realistyczną, utożsamianą najczęściej ze zjawiskiem tendencyjności. Nie do przyjęcia okazuje się zarazem cały system motywacyjny ukryty w metajęzyku tej powieści. W sposób parodystyczny mówi o tym *passus* wyjęty z *Zakopanoptikonu* (1914):

Szczęśliwy pisarz!

Szczęśliwy, dopóki pisze pojąc się winem uludy, przenosząc się błyskawicznym samolotem po szerokim świecie, mieszając się bez żadnego ryzyka do najgrubszych awantur, panując nad życiem i śmiercią swoich bohaterów, jak monarcha nie ograniczony ustawą konstytucyjną, stwarzając z niczego najpiękniejsze na świecie kobiety [...] ³⁵.

Jeszcze bez pseudonimu, w znakomitym debiucie krytycznym snuł autor *Ludzi podziemnych* na marginesie rozważań o Żeromskim własny program pisarski. Zwolennik literatury psychologicznej, notował nie bez pewnej przewrotności osobliwe zjawisko w „tendencyjnej” powieści idei. Oto „całą różnorodność charakterów swoich” zachowali w tej powieści właściwie tylko antagoniści, bohater pozytywny jest tu słabą stroną. „O całej wartości utworu, zarówno artystycznej, jak społecznej decydują postacie negatywne” ³⁶. Dalszy ciąg krytyki otwierał postulat:

Ideę społeczną ilustruje się zjawiskami ujemnymi, które ona ujawnia w życiu, jako specyficzny odczynnik moralny, ale samej istoty tego pojęcia nie dotyka się analiza, nie szuka się w duszy bohatera idei, nie mierzy się stopnia jej natężenia, w ogóle nie traktuje

³⁴ Tamże, s. 84.

³⁵ A. Strug, *Zakopanoptikon czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*, Warszawa 1957, s. 197.

³⁶ T. Gałęcki, *Stefan Żeromski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, Lwów 1902, s. 32.

się idei społecznej jako zjawiska, posiadającego własne, istotne, a nie tylko względne istnienie. Bohaterowie idei w powieściach społecznych również nie posiadają tego życia wewnętrznego, które by ogarniało idee pospół z pragnieniami i pobudkami natury osobistej, gdzie ukazane by były owe nieuniknione starcia wymagań idei z potrzebą szczęścia osobistego³⁷.

Chcąc ująć rzecz najbardziej lapidarnie i posiłkując się innymi fragmentami studium o Żeromskim, gdzie mowa o „wycinkach z artykułów publicystycznych, wklejonych do opowiadania”³⁸, powiedzieć trzeba, że taki projekt powieści (czy szerzej prozy) idei, powieści społecznej, opowiada się za jej narracyjnością i poetyckością, przeciw dyskursywności. Najciekawsze jest tutaj przekonanie o możliwościach transplantacji treści ideologicznych w świat psychiki, a więc przekładu tego, co ze swej istoty dyskursywne, czy szerzej – językowe, w świat narracyjny, rozumiany przecież z reguły jako niedyskursywny i – więcej – niejęzykowy, skoro podstawowym dążeniem „psychologicznym” epoki jest konstrukcja monologu wewnętrznego, mowy poza mową – jak ją później określi piszący trochę wcześniej Dujardin. Oto więc bezpośrednio „programowe” zaplecze opisywanej prozy, zaplecze, dodajmy, ukrywające głęboki paradoks. Czy udało się go rozwiązać? Wydaje się, że obronną ręką wyszedł z owych konfliktów Strug-psycholog, okaleczeniu uległa natomiast zawartość ideologiczna wczesnej prozy Struga. Ideologia poddała się tutaj wyraźnej deformacji i alegoryczna konstrukcja nie potrafiła unieść tego, co z istoty rzeczy istnieć musiało jako dyskursywne. Modernistyczny wzorec „prozy psychologicznej” niósł przecież w ramach własnego porządku motywacyjnego inną zawartość ideologiczną, różną od manifestowanej w biografii pisarza, i właśnie ona wzięła górę. Zafascynowany Dostojewskim, nie umiał Strug powtórzyć polifonicznej formuły powieści autora *Zbrodni i kary*, nie osiągnął tego, co udało się Berentowi w *Oziminie*: mówiąc słowami Ch. Grivela „pokazać ideologię *in actu* w łonie swego własnego języka”³⁹.

W rezultacie owych niepowodzeń i deformacji Strug jest – w warstwie tego, co nie uległo psychizacji w opowiadaniach – pisarzem folkloru rewolucyjnego ruchu. Folkloru, skoro unika przedstawień centrum ruchu, ale wybiera

³⁷ Tamże, s. 33.

³⁸ Tamże, s. 22.

³⁹ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*, Mouton 1973, s. 365.

jego peryferie, zwykłą, codzienną „robotę”. Zgodnie zresztą z własnym programem, bo realizował tu, odnosząc do ruchu, swoje hasła ze studium o Żeromskim:

Nikt z pisarzy naszych nie okazał nam nędz społecznych jako zjawiska zwyczajnego, codziennego, najbardziej przerażającego nie swymi poszczególnymi objawami, lecz właśnie tą swoją zwyczajnością⁴⁰.

Dla tej techniki folklorysty znamienny jest sposób traktowania wielkich postaci historycznych, pojawiających się tu wyjątkowo. Czytamy we wspomnieniach starego sympatyka:

Zacząłem przepytować gości, co jest zasz, co wie, czego nie wie itp. Licho mnie skusiło przybrać za tym razem jakąś zbyt już głupią powagę, czego zresztą nie czyniłem, nawet rozmawiając z uczniakami podczas «propagandy». Nieznajomy spojrział na mnie po kilkakroć dziwnie mocno, przenikliwie i zamiast odpowiadać sam zaczął prowadzić indagację. Nawet Lolek ze swoją beczelnością nie wypłatałby się z tego, tym bardziej tedy ja wpadłem zupełnie wraz z całą powagą partii i moją własną. Był to bowiem Ludwik Waryński⁴¹.

Jako psycholog jest natomiast Strug najwybitniejszym chyba monografistą „patologii ruchu rewolucyjnego”, tych jego stron, które kryją się w „podziemiu”, tym razem bliskim *Notatkom* Dostojewskiego. Ową właściwość pisarstwa Struga określił dobitnie A. Kijowski:

Psychoanaliza – powiedział ktoś ze współczesnych – jest przedłużeniem materializmu dialektycznego w podświadomość. Taką właśnie dialektykę dziejowo-psychoanalityczną przeprowadza Strug formując swoją postać samotnego rewolucjonisty, w czym bliski jest na wskroś znacznie późniejszej literaturze⁴².

Najlepsza część wczesnej prozy Struga to właśnie te utwory, w których jeden z obu wymienionych wątków zrealizował się najpełniej. To one wyznaczają niezwykle miejsce pisarza w Młodej Polsce, zajmuje on tu bowiem pozycję wyjątkową i przecież – niedocenioną. Próba wyrwania Struga z macierzystego – modernistycznego kontekstu powoduje zbyteczne, jak się zdaje, przywoływanie legendy biograficznej i tematycznej dla usprawiedliwienia modernistycznych „nalotów” stylistycznych. A przecież nie tylko w tej warstwie swej prozy był Strug pisarzem – wybitnym pisarzem – młodopolskim.

⁴⁰ T. Gałęcki, *Stefan Żeromski*, s. 21.

⁴¹ A. Strug, *Ze wspomnień starego sympatyka...*, s. 94.

⁴² A. Kijowski, *Arcydzieło nieznane*, s. 16–17.

4. Od psychologizmu do groteski

Powróćmy jednak do autorskich dylematów. Dostrzegał je najwyraźniej Irzykowski w recenzji *Ludzi podziemnych*. I wbrew ustalonej historyczno-literackiej opinii, wbrew samemu Irzykowskiemu, który po latach swe sądy wycofał, przyznać trzeba autorowi *Pałuby* – po części przynajmniej – słuszność. Opisuując znakomite opowiadanie *Zmora* wątpił Irzykowski w głębokie, ideologiczne jego zakorzenienie:

I tak na przykład *Zmora* – mistrzowski obraz psychologiczny halucynacji więźnia, który nie chce nic wyjawić swoim prześladowcom i tylko we śnie zdradza myśli i słowa za dnia wysiłkiem woli w piersi ukryte. Otóż obraz ten przystaje zarówno do rewolucjonisty, jak do zwykłego zbrodniarza, który wzbraniając się przyznać do winy czuje się coraz bardziej osaczonym przez tok śledztwa. Chodzi tu raczej o przyczynek do psychologii więzień i śledztwa, o beznieru tortur moralnych, zgotowanych własnemu panu przez buntujący się we śnie mózg. Otwiera się tu nowy świat dziwnych wydarzeń, wytwarzających się wśród dziwnych warunków życia więziennego. Lecz warunki te można by zastąpić zwykłą gorączką. Z rewolucją, z socjalizmem nie ma to nic wspólnego. [...] Pokazuje się, że są sprawy, wobec których ci bohaterowie są dziećmi. Łamie się ich socjalizm, nie rozumie, nie widzi, staje bezradny. Można to nazwać tragizmem, jeżeli tragizmem jest wszelkie miażdżące zetknięcie z nieznanymi, nieopanowanymi ani dłońią, ani myślą potęgami⁴³.

Sens analizy Irzykowskiego pokrywa się w zasadzie z tym, co powiedziano wcześniej: niekwestionowane mistrzostwo Struga-psychologa jest ważniejsze niż zdeformowana, zepchnięta na marginesie ideologia. Owe deformacje spostrzegł dość szybko sam autor. Już w 1912 roku bohater monologu lirycznego wypowiada niebezpieczeństwo tytułowych *Pięknych smutków*:

Niezmierna jest władza cierpienia.

Ono zachwyci cię czarem tragizmu i ciebie upiększy i wyolbrzymi ponad powszedni dzień. W nim, jak w fałszywym zwierciadle, zobaczysz siebie nieprawdziwego, w kłamanych blaskach i postawie półboga [...]⁴⁴.

Później, w *Chimerze* (1914–1916) podejrzany, funkcjonujący po trosze na zasadzie groteskowej, eksmęczennik i dziwak wygłasza program, skrywający, ale i obnażający właściwe oblicze wpisane w prozę *Ludzi podziemnych* projektu. Ten program, autoironicznie podsumowujący wcze-

⁴³ K. Irzykowski, *Z tajemnic bohaterstwa*, s. 84.

⁴⁴ A. Strug, „*W Nienadziejach bycie jest...*” i inne utwory, s. 21.

śniejszą prozę Struga zbliża się do likwidatorskich wobec Młodej Polski wystąpien Romana Jaworskiego, autora groteskowych *Historii maniaków*.

Niewola nie dopuszczająca u nas normalnego życia państwowego, pozbawiając nas własnego króla, parlamentu, mężów stanu, armii itd., itd., i całego ogromu zjawisk, które idą w ślad za państwem – wpędza w głęb życie psychiczne narodu. Tam urabiają się typy znakomite przez swoje niewyczerpane osobliwości. Roi się u nas od samotników, maniaków, dziwaków – a coś wspanialszego nad maniaka, który siedzi we własnej skorupie i pluje stamtąd na świat zewnętrzny. [...] Mój żywioł – to wyjątki, osobliwości⁴⁵.

Zbliżenie pisarza do groteski dokonało się już wcześniej. W 1913 roku powstaje powieść otwierająca serię strugowskich kronik: *Zakopanoptikon czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*. Słowo „kronika” w tytule jest tu nader ważną wskazówką interpretacyjną, powtarza się bowiem w późniejszym o trzy lata zbiorze groteskowych, na wzór *Historii maniaków*, opowiadań z tomu *Kronika Świeciechowska* (1916) i raz jeszcze, w największej groteskowej powieści Struga *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń* (1926). Mówiliśmy wcześniej o odrzuceniu u początków drogi twórczej autora *Ludzi podziemnych* perspektywy epickiej. Tytułowe „Dzieje” o ile pojawiły się jako symbol realizacji epickiej, posiadały status dwuznaczny, kojarzyły się z groteską. Prozie Struga uwikłanej we wzorce prozy młodopolskiej, brakło z reguły ujęć całościowych, nawet w pierwszej obszernej powieści – *Portrecie* dominowała jednostkowa, a nie całościowa perspektywa oglądu przedstawionego świata. Wczesna proza Stuga pozostawała prozą fragmentu, zbioru urywków, opowiadań pozbawionych nowelistycznego zamknięcia. Zarazem prozą hipertrofii tematyki psychologicznej, w imię tego, co można by nazwać umownie „psychologicznym realizmem”, kosztem deformacji ideologii, poddanej poetyce alegorii. Ujęcie całościowe, perspektywa zbiorowego podmiotu, szeroka, epicka, kronikarska koncepcja powieści realizuje się u Struga zawsze za cenę groteski. Ta skrajna opozycyjność dwóch zasadniczych nurtów w twórczości pisarza pozwala w całości scharakteryzować strugowską groteskę jako negatyw prozy psychologicznej. Zwalnia to nas w tym momencie od szczegółowej charakterystyki owego negatywu, choć przecież problematyka ta powinna jak najrychlej stać się przedmiotem osobnego studium. Nie można, jak czyniono dotychczas, zadowalać się mylnym i deprecjonującym zakwalifikowaniem groteskowego nurtu prozy Stru-

⁴⁵ A. Strug, *Chimera*, Warszawa 1930, s. 175.

ga jako pospolitej satyry obyczajowej, czy politycznej. Niedawno przypomniano rolę groteski pisarza *Zakopanoptikonu* w przemianach polskiej świadomości artystycznej w okolicach 1910 roku⁴⁶. W tym samym kontekście mieści się *Kronika Świeciechowska* (1916). Przypomnijmy jeszcze miejsce powieści *Wielki dzień* (1926) w otoczeniu *Wesela hrabiego Orgaza* Jaworskiego (1925) i *Pożegnania jesieni* Witkacego (1926). W tej perspektywie powieść Struga nie tylko zapowiada interesujące przemiany prozy dwudziestolecia międzywojennego, ale także, i przede wszystkim, współkształtuje je. Spróbujmy sporządzić listę charakterystycznych przeciwstawień nurtu psychologicznego i groteskowego w twórczości Struga.

Idealną realizacją pierwszego jest psychologiczna, wedle terminu Adama Galińskiego „liryczna”, powieść. Ideał przeciwstawny to groteskowo zrealizowana kronika. Oba określenia konsekwentnie nadawane utworom w tytułach i podtytułach. Podmiotem powieści jest skrajnie zindywidualizowana jednostka, podmiotem kroniki zawsze zbiorowość. W powieści regułą jest ekscentryczne położenie bohatera wobec wielkich wydarzeń, wobec planu historii, w kronice istnieją przede wszystkim wielkie zdarzenia, sama historia. Działają tu, inaczej niż w powieści z samotnym bohaterem, tłumy i masy. Alegoryzacji życia psychicznego postaci powieściowych przeciwstawia się typizacja i karykatura postaci z kroniki. Dlatego w miejsce „realizmu psychologicznego” wchodzi skrajny antypsychologizm. W miejsce stylu młodopolskiego – parodia tego stylu, w miejsce monologu wewnętrznego – dyskurs. Właśnie wprowadzenie dyskursu decyduje o zasadniczych konsekwencjach światopoglądowych strugowskiego przechodzenia od psychologizmu ku grotesce. Najlepiej widać to w stadium pośrednim, niejako w momencie przekraczania granicy. Kilka utworów Struga zaliczyć wypada do owego pogranicza, ujmowanego, rzecz jasna, typologicznie poza diachronią pisarskich dokonań. Należy tu *Kronika Świeciechowska* (1916), w której alegoria w odwrotności do procesu personifikacji uwewnętrznianych pojęć, odwewnętrznia się, a jej status psychiczny przekształca się w status rzeczywistego, choć groteskowego bytowania w postaci sobowtóra (figurki Chińczyka), otwierając (niespełnioną jeszcze) perspektywę przekroczenia bariery monologu. Tutaj jest Strug najbliższy prozie *Maniaków* Jaworskiego.

Do pogranicza należy także *Pokolenie Marka Świady* (1924), powieść, której formuła tytułowa dopuszcza zamiar kronikarski, ale zarazem uwią-

⁴⁶ Por. R. N y c z, *Gest śmiechu (Z przemian literatury polskiej początku wieku do wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.

zana jest w pseudobiograficzność prozy młodopolskiej. *Pokolenie* jest najciekawszą próbą syntezy obu nurtów strugowskiego pisarstwa, i tu najbardziej wyraźnie odbijają się opisane prawidła. Zrealizowana na podstawie modelu psychologicznego powieść próbuje go przekroczyć, uzyskać perspektywę całościową, iście kronikarską. Obraz tytułowego pokolenia ma tu być wpleciony w biografię bohatera i stworzyć integralną całość, nie rozpadającą się – jak niegdyś obraz pokolenia ludzi podziemnych – na luźno związany zbiór fragmentów. Problematyka pisarska łatwo daje się odczytać, dzięki wmontowaniu jej w ramy utworu, którego bohater jest początkującym autorem. Oto jego marzenie:

Wielka powieść o Polsce! Obraz tego, co jest w nas, wokoło nas, za nami, przed nami. Wyczarować utajone, na żywych ludziach wykazać jak na dłoni, to co poza wrzawą, za pyłem powszedniego dnia jest naszą istotą i prawdą. Uczcić cud dziejowy i uwiecznić go w sercach pokoleń, opowiedzieć ludziom baśń nieznaną o tym, co przeżywaliliśmy w te lata dzień po dniu, w niepokoju, zamęcie, w obłąkaniu, w momentach nieprzebranej radości i w godzinach straszliwej rozpacz [...]

Nie kronika wydarzeń, nie uczony traktat polityczny i nie dyplomata, nie filozof, nie socjolog dadzą odpowiedź na to, co nas podświadomie nurtuje, co nas trawi i nie daje żyć spokojnie. Tylko sztuka i tylko artysta. Nie dla patriotycznych kazań, nakazów, wskazań, ale dla potrzeby duszy, dla nasycenia łaknącej wyobraźni i obaczenia samych siebie w prawdzie, w głębi, w pięknie olbrzymiej epoki. Dzieło żyjące, piękne, jasne i proste przeniknie do wszystkich serc, podniesie je na wyżyny godne tych czasów⁴⁷.

Marzenie nie zrealizowane, w przywidzeniu sennym marzyciela oddane w spadku Markowi Świdzie z następnego pokolenia. Ostatecznie książka rozpada się na dwie różne powieści: monologowo ujętą biografię bohatera tytułowego i realizowaną niemal wyłącznie w dialogach groteskową kronikę pokolenia. Tę drugą streścić można słowami jednej z głównych tu figur: „Tragifarsa i tyle”⁴⁸.

Jedynie w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* (1926–27) udało się Strugowi zrealizować konsekwentnie zamiar groteskowy w ramach modernistycznej pseudobiografii z bohaterem prowadzącym. *Fortuna* stoi więc po przeciwnej, w stosunku do *Kroniki Świeciechowskiej*, stronie opisywanego pogranicza psychologii i groteski. Znowu decydująca okazuje się rola dyskursu, dzięki swoście kształtowanej mowie pozornie zależnej bardzo już bliskiej monologowi wypowiedzianemu. Znika tu zupełnie alegoria psy-

⁴⁷ A. Strug, *Pokolenie Marka Świdy*, Warszawa 1958, s. 275.

⁴⁸ Tamże, s. 235.

chologiczna, a wszechwładza dyskursu, który w przypadku bohatera *Fortuny* jest językowym gwałtem dezintegrującym osobowość, owa wszechwładza narzuconej mowy nieosobowej, swoistego „się mówi” staje się główną przyczyną totalnej alienacji. Język wytwarza tu zastępcze życie psychiczne, w którego skład wchodzi sparodiowane stereotypy zapożyczone z powieści. Można więc mówić o swoistej depsychologizacji bohatera.

W grotesce czystej, grotesce kronik wszechwładza i swego rodzaju obnażenie dyskursu, a zarazem totalna deformacja rzeczywistości przedstawionej, stwarza możliwość zrealizowania tkwiącego u początków działalności pisarskiej Struga zamiaru powieści ideologicznej. Oparta na wszechwładnym dyskursie, groteskowa powieść pokazuje – powróćmy do formuły Grivela – „ideologię *in actu* w łonie swego własnego języka”. Pod jednym, spełnionym teraz przez pisarza warunkiem: rezygnacji z programu „psychologicznego”, z prób upsykicznienia ideologii. Owa powieść ideologiczna objawia wszak i to jeszcze: ideologię realizuje we własnych granicach nie jako postulat wiary, ale jako aktywność wyrażoną w dyskursie, ruch ideologii, krytykę ideologii. I pociąga za sobą konieczną rezygnację z mimetycznej koncepcji literatury, nawet jeśli miałby to być „realizm psychologiczny” obrazujący, mówiąc słowami Struga, „nadzwyczaj bujne życie wewnętrzne, jakim żyć muszą ludzie idei”⁴⁹.

Groteska, jak mówiliśmy, otwarła przed pisarzem możliwość całościowego, globalnego ujęcia rzeczywistości kosztem jej deformacji. O jaką rzeczywistość tu chodzi? W powieściach groteskowych porusza Strug dwa zasadnicze problemy: kulturowej roli modernizmu i historycznego znaczenia totalitarnych systemów politycznych wyrastających na podłożu systemu kapitalistycznego.

Przedstawiony typologiczny model dwóch nurtów prozy Struga nie oddaje przecież właściwej dynamiki tej twórczości. Strug nie był pisarzem konsekwentnym: wyraża się to głównie w fakcie, że w ciągu długiej, sięgającej schyłku dwudziestolecia międzywojennego aktywności, uprawiał jednocześnie obie odmiany prozy: zakorzenioną głęboko w modernizmie powieść psychologiczną i wywodzącą się z antymodernistycznego przełomu, charakterystyczną dla dwudziestolecia powieść groteskową.

Interesujące wydaje się przekształcenie pierwszego z tych nurtów po okresie *Ludzi podziemnych*. W *Ludziach podziemnych*, w zbiorze *Ojcowie nasi*, tytułowe formuły mają znaczenie kluczowe: wskazują ogniskowanie

⁴⁹T. Gałęcki, *Stefan Żeromski*, s. 33.

podstawowej problematyki wokół sylwetek bohaterów, monadycznych bytów psychicznych. Sekwencja tytułów powieściowych następująca później układa się w znaczący porządek: *Portret* (1912), *Pieniądz* (1914), *Chimera* (1914), *Wyspa zapomnienia* (1920) i dużo późniejsze *Miliardy* (1933). W tytułach pojawiają się dominujące w psychicznym świecie bohaterów alegorie, to na nich głównie, jako psychicznym wcieleniu, odbiciu rzeczywistości skupia się teraz cała analiza. To jak gdyby – poprzez odbicie, choćby zdeformowane, a może właśnie dlatego, że zdeformowane – powrót do rzeczywistości politycznej, społecznej. Sekwencja powieści wojennych od naiwnego, młodopolskiego w założeniu dziennika w *Odnace za wierną służbę* (1921) poprzez *Mogilę nieznanego żołnierza* (1922), *Klucz otchłani* (1929), po „filmową” jak się zwykło przyjmować, trylogię *Żółty krzyż* (1930–31) układa się w historię kontynuacji modernistycznych założeń i zarazem, mimo dużej niekiedy popularności poszczególnych utworów, w historię swoistych powtórzeń tych samych chwytów kompozycyjnych opracowywanych na nowo. Dominuje tu przewaga fragmentu nad wizją całościową, alegoryzująca prezentacja rzeczywistości psychicznej, partykularność perspektywy narracyjnej, ekscentryczność położenia postaci wobec planu wielkiej historii.

Żywotność obu podstawowych nurtów prozy Struga, swoiste pisarskie niezdecydowanie, dążenie do niemożliwej w ramach zarysowanych alternatyw syntezy, wyznacza szczególną obecność pisarza na pograniczu dwóch epok: między modernizmem a dwudziestowieciem.

„Wyrąbany chodnik”

Chwalono *Wyrąbany chodnik* za temat lub opis.

„Zaletą Morcinka – pisał Ignacy Fik – jest przede wszystkim temat, który podjął, a znaczenie jego polega na spopularyzowaniu tegoż tematu”¹. Kubacki wymieniał powieść jednym tchem z pamiętnikami robotnika Wojciechowskiego i z sarkazmem mówił, że „poprzestaliśmy na dostarczonej przez te utwory egzotyce tematycznej”². Słowem – nie literatura, ale: „sięganie omackiem po nowe wartości, nową rzeczowość” (Kubacki); nie styl, ale „zamiłowania werbalistyczne” – które – „pozwalają Morcinkowi pisać dużo i łatwo, prowadząc równocześnie autora na niebezpieczne tory mianier” (Fik).

Dopiero spoglądając od strony opisu można było przyznać, że Morcinek „daje pierwszorzędne wartości literackie”³. „Praca, jako przedmiot opisu, znalazła w Morcinku wnikliwego i współczującego epika, który przedstawia ją z całą prawdą czysto ludzkiego biegu zdarzeń, jako fakt zupełnie naturalny”⁴. „Opisy pracy kopalnianej, realizm i specyficzna mitologia przeżyć górniczych odznaczają się i przekonują wibracją podania”⁵.

Charakterystyczna jest tutaj pewna inflacja dookreśleń tego, co przedstawione, a zarazem samego przedstawienia: zonglowanie pojęciami naturalności, realizmu i mitologii w jednym przypadku, a w drugim wyłączanie pseudorealistycznej „tematyki” poza granice literatury. Dla jednych Morcinek jest egzotyczny i ludowy i dlatego: „Niezdolność widzenia zjawisk w kategoriach socjalnych, brak dystansu artysty wobec

¹ I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 501.

² W. Kubacki, *Twórczość Knuta Hamsuna* [1934], [w:] *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków, 1963, s. 30.

³ L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933, s. 247. K. Czachowski (*Obraz Współczesnej Literatury Polskiej 1884–1934*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 654) mówi, że *Wyrąbany chodnik* „jest dziełem bardzo wybitnym, objawem talentu niewątpliwego i o szerokim oddechu epickim”.

⁴ K. Czachowski, dz. cyt.

⁵ L. Pomirowski, dz. cyt.

tematu i szablon w charakterystyce psychologicznej przeszkadzają Morcinkowi zostać prawdziwym artystą”⁶. Dla innych jest epicki i ludowy zarazem, bo łączy mitologię z realizmem, zachowując „naturalność” swego przedmiotu. Wyczuwalny jest przy tym pewien opór wobec nazywania książki Morcinka powieścią. „Trzeba przyznać, że napisanie historii kilkunastu lat życia i walk społecznych na Śląsku w formie powieści byłoby zadaniem ponad siły każdego wielkiego powieściopisarza, ale też artysta i tylko artysta nie stawiałby sobie takich zadań”⁷.

Kto wie, czy nie najlepiej oddaje ową ekscentryczność książki Morcinka wobec powieści (jako gatunku) wspomnienie Wilhelma Szewczyka na siedemdziesiąte urodziny autora. Okazuje się, że dla pierwszego uczącego się w polskiej szkole pokolenia Ślązaków także decydujący był „opis artystyczny”: „podziwialiśmy pisarza za opis spraw i rzeczy, o których nie sądziliśmy, że będą nadawały się do wielkiej epickiej opowieści. *Wyrąbany chodnik* po prostu przywrócił znaczenie wszystkim drobnym akcesoriom życia śląskiego, które przez to samo wchodziły do literatury jako elementy pełnoprawne, mogące budzić takie samo wzruszenie, jakie budziły w nas dotąd romantyczne rekwizyty spod Nowogródka czy z ukraińskich stepów.”⁸ W ten sposób „co było w nas [...] wstępowało w nas na nowo, dokonując przeobrażenia” za pośrednictwem sztuki pisarskiej („wyważone na szali artystycznych przeżyć”).

Oto paradoks: Morcinek jest „epikiem pracy”, „epikiem drobnych akcesoriów”, ale kiedy bierze się za materiał historyczny, epickość mu się wymyka – „daje prostą relację wypadków” (Czachowski). Marny z niego powieściopisarz – nie widzi zjawisk w kategoriach socjalnych, nie ma dystansu do tematu, jest szablonowy w psychologii postaci. Przecież – wedle licznych opinii – snuje „wielką opowieść epicką”. Którą – znów paradoks – rozgrywa przede wszystkim w... opisach.

Trzeba dłuższego cytatu, żeby docenić trafność formuły „epik pracy”. Oto fragment poświęcony walcowni, w którym mamy typowy dla Morcinka dwutekst: zmetaforyzowany zapis czynności hutnika (jest nim główny bohater Gustlik Wałoszek):

⁶ I. Fik, dz. cyt. s. 500–501.

⁷ S. Kołaczkowski, *Literatura polska w 1932 r.* „Rocznik Literacki” 1932, s. 11.

⁸ W. Szewczyk, *W nurcie patriotyzmu*, [w:] *Gustaw Morcinek. W 70-lecie urodzin*, red. T. Kijonka. Katowice 1961, s. 65. Stąd następny cytat.

Przez dziesięć godzin stał z dużymi obcęgami obok walców i czatował na koniec miazdzonej wstęgi stalowej. Wybiegała spomiędzy karbowanych szczelin, ostra, gibka, rozdygotana i sycząca jak jadowite żądło cudacznej bestii. Ledwie spomiędzy walców chlusnął mu w oczy oślepiający żar, schylał się szybko i zaciskał koło niej obcęgi. Chwilę przeczekał, aż wstęga rozleci się po płytach. Zwijala się w szerokie, migotliwe zygzaki, podobna do pioruna, który stęzał w ujęciu walców, a teraz reszta sił szamoce się i wyrwa do ostatniego uderzenia.

W pewnej chwili, gdy granica roztrzęsionej pętli doleciała do swego kresu, zakreślał ponad głową szeroki łuk obcęgami, drgająca wstęga przerzucała się półkolistą rozżarzoną smugą, rzygnęła spiekotą na skurczoną twarz i w tym okamgnieniu znikala w szczelinie sąsiedniego walca. Jedno nachylenie ciała, jeden rzut ramionami, a szarpiący się koniec wstęgi połknęły zgrzytliwe walce. Wtedy Gustlik stał w kolistym obrębie rozwichrzonej wstęgi. Gnała z suchym szelestem po płytach, zawracała w szerokim ogięciu, a kiedy jej drugi koniec nareszcie wychynał spod walców, waliła nim naokoło z krzykiem, sypała iskry, rzucała się, uśilo-wała koło nóg jego zdradliwie owinać (I, 187)⁹.

Mówię o dwutekście, gdy w istocie mamy tu skomplikowaną współza-leżność tekstu „referencjalnego”, dającego opis technologii i tekstu „orna-mentacyjnego”, metaforyzującego, nakładającego na tamten „pierwotny” tekst quasi-egzotyczną opowieść-maskę o zmaganiu się człowieka z wę-żem, czy ze smokiem (stał: „ostra, gibka, rozdygotana i sycząca jak jado-wite żądło cudacznej bestii”). Wynalazcą tej swoistej formuły opisowo-narracyjnej był Juliusz Kaden-Bandrowski, który wypełnił podobnymi te-kstami dwa tomy opowiadań poświęconych pracy i zbytkowaniu¹⁰. Morci-nek jest niewątpliwie (o czym wiele razy pisano) uczniem Kadena, ale, jak świadczy właśnie *Wyrąbany chodnik*, uczniem oryginalnym. Kaden, wraz z całą generacją „stylizatorów”, dopatrywał się w „pracy” nad mową, w technologii stylu, źródła – jedynej legitymacji – władzy pisarza nad rze-czywistością. Pod warunkiem, by w społecznym podziale ról pisarzowi przypadła rola eksperta mowy. U Morcinka tymczasem owa „władza” nad mową ma źródła, powiedzielibyśmy chętnie, ludowe.

Gdyby stosunek do figur mowy miał klasyfikować postaci w *Wyrąba-nym chodniku*, głównego bohatera należałoby nazwać człowiekiem „po-równującym”. W ten sposób charakteryzuje go sam autor, gdy Gustlik po-równuje słowa jednego ze swoich rozmówców do rumianych jabłek. „Tak się wydawało Gustlikowi, który we wszystkich rzeczach szukał porówna-nia” (II, 35). W powieści nie brak scen ustalających stosunek bohatera do

⁹ G. Morcinek, *Wyrąbany chodnik*, Katowice 1987. W nawiasie tom i strona.

¹⁰ Szerzej na ten temat pisałem w książce *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.

otoczenia przez wynajdywanie porównań. „Zaczął szukać myśli, by mu ułatwiły określenie ich urody. Już wie. Bronka jest podobna... do czego też? Już wie. Bronka jest podobna do rozkwitłego maku w zbożu. Aha, w zbożu przed tygodniem całował Bronkę! [...] Kiedy już umyślił porównać Bronkę do maku, trzeba i dla Helenki podobne porównanie wyszukać. Do czegoż by też Helenka mogła być podobna? Przypomniatł przeróżne kwiaty” (I, 63, 88). Krąg „podobieństwa” rozszerza się na lektury, na literaturę, na jej bohaterów: „Wyszukiwał podobieństwo między nimi a sobą, a jeżeli go nie mógł znaleźć, postanawiał w duchu, że musi stać się im podobnym” (I, 27). Porównywanie tylko z pozoru i to we wczesnych fazach dojrzwania jest czynnikiem idiosynkratycznym, subiektywnym, wyobraźniowym. Ale i wówczas niby to bezwiednie porównujący usiłuje dotrzeć do tego co ponadindywidualne. „Świadomość jego zatraciła stopniowo poczucie rzeczywistości, przestępowała próg, poza którym rozlegał się zaczarowany ogród naiwnych wzruszeń [...] Polska jest podobna do Helenki. Tak, do Helenki. Albo nie! Polska jest podobna do tej Danuśki z «Krzyżaków». A Danuśka jest podobna do Helenki, a Jagienka zaś do Bronki” (I, 88).

„Człowiek porównujący”, znajdujący się w centrum powieściowej sceny nie stanowi przecież ludowego portretu artysty z lat młodości. Upodobanie do porównań okazuje się bowiem rysem typowym, co najwyżej zagęszczonym w charakterystyce protagonisty. Oto polscy górnicy spoglądający na ziemię, co „leżała przed ich oczami [...] jak człowiek powalony znużeniem, w zdartych łachmanach, który nigdy spoczynku nie ma ni wytchnienia”, rozpoznają w tym krajobrazie najpierw siebie samych, a potem podobieństwo do własnego – zbiorowego – losu: „To zrobił człowiek z ziemią, a... podobnie chcą uczynić Niemcy z nami...” (I, 36). Morcinek każe jednemu z patrzących dziwić się codziennemu widokowi i owo wypowiedziane zdziwienie („Podziwiejcie się, chłopci [...] co ludzie z tej ziemi zrobili”), które pobudza do porównań wyobraźnię, naprowadza – przez podobieństwo – na inną mowę: „Widać, jeszcze Wałoszek ma na myśli proboszczowe kazanie, bo tak mówi jak proboszcz. Podobnie” (I, 36). W ten sposób ujawnia się najważniejsze być może źródło mowy porównującej *Wyrąbanego chodnika*, źródło homiletyczne, wiodące pośrednio ku żywiołowi parabolicznemu. Przypomnijmy, że wśród lektur górniczej wspólnoty znajdziemy Mickiewiczowe *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa*.

Parabolą jest w końcu tytułowa formuła powieści, która wyłania się powoli z górniczych rozmów o drodze Śląska do Polski.

Chwilę wszyscy wzięli w głowie porównanie Kubienki. [...] Wszyscy przytakiwali żywo, bo im się podobało tak zręczne ujęcie obecnych przeżyć. Jeszcze kilka dni, a chodnik już będzie wyrąbany i człowiek wyjdzie na świat jakby z dusznego zawaliska.

Gustlika uderzyło jedno. Kiedyś Gattnar użył podobnego porównania. Mówił wtedy, że Ślężacy muszą sobie do Polski jakoby drogę przez gęsty las wyrąbać. To jest to samo, co Kubienka i Szymiczek powiadają.

– Wyrębijemy se chodnik do wolności! – powtórzył bezwiednie za tamtymi (II, 74).

Gustlik nie jest zatem w decydującym momencie twórcą porównania, ale podziela jego trafność i – bezwiednie – je powtarza. Tak właśnie „parabola, z powodu swej struktury konwersacyjnej, zaszczerpa zawsze opowiadanie paraboliczne na dialogu, fikcję na pytaniu”¹¹. Źródło mowy parabolicznej, mowy porównującej, która – widzieliśmy – pozwala zobaczyć w znanym nieznane, w pytaniu odpowiedź, w nierozumieniu rozumienie, owo źródło jest zbiorowe, anonimowe. Mowa obdarowuje zatem także pisarza, który wyrasta nie z siebie, ale ze zbiorowości. I dlatego pisarz powinien zachować czujność, aby nie „odłączyć się” od owego źródła, bo wówczas wydany zostaje na łaskę literatury, pojmowanej jako arbitralność, *creatio ex nihilo*. Taki jest sens zarzutu stawianego przez Morcinka Kadenowi: „Pisarz ten nie potrafi wczuć się w psychikę swoich bohaterów, stąd też dał konstrukcje jedynie literacko prawdziwe, bo powstałe pod dyktandem własnych wyobrażeń. [...] Pragnąc uniknąć podobnego błędu często dają rzecz po napisaniu do przeczytania górnikowi, który każdy ewentualny błąd wytknie mi i skoryguje”¹². Zbiorowa wyobraźnia ma zatem funkcję ramy, narzucającej dyscyplinę literackiej swobodzie stylizowania, przyznawanej artyście przez modernizm. Dlatego uleganie owej dyscyplinie łatwo prowadzi do podporządkowania się nadrzędnej racji, nadrzędnej mowie: klasowej, zawodowej, narodowej. Często podkreślany nacjonalizm *Wyrąbanego chodnika* nie należy do potknięć mało doświadczonego autora, ale ma swoje źródło w przyjętym przez niego etosie pisania. Dziś Morcinek fascynuje głównie ową toczącą się w jego prozie, uderzającą natychmiast w lekturze, grą między wolnością swobodnego kreowania, wynoszącego do rangi prawa „prywatne” niejako, autorskie doświadczenie mowy, a – zgodną z narzuconym sobie etosem – „korektą”. Jak choćby w tym przykładzie rozbudo-

¹¹ M. Cusin, *Parole et symptome dans la parabole* [w:] *Parole – Figure – Parabole. Recherches autour du discours parabolique*, red. J. Delorme, Lyon 1987, s. 40.

¹² Ten fragment odczytu z 1933 r. cytuję za: K. Heska-Kwaśniewicz, „Pisarski zakon”. *Biografia literacka Gustawa Morcinka*, Opole 1988, s. 75.

wanych kunsztownie synestezji, mających w intencji pisarza „oddać” górnicze doświadczenie ciemności.

Ciemność ganków miała w sobie również coś dotykального. Wydawało się, że na granicy światła stoi na kształt aksamitnej puszystej ściany. Jeżeli ruszyć lampą, cofała się. [...] odnosił wrażenie, że dłonie nurzają się w gęstym mroku, że palce ujmują go jak w fałdy, wyczuwają jego puszystość, rozgarniają na boki, jakby wodę czy coś podobnego. Człowiek czuł obecność mroków jak leciuchny ciężar. Wówczas zawsze lęk wyłaził i wolę ludzką czarnymi palcami drobił, chociażby człowiek był z kopalnią zżyty. (II, 41).

Egzotyzm po polsku

„Australia bardzo mi przypomina rodzinne strony. Wszędzie widać pola uprawne, ogrody owocowe lub pastwiska” (s. 84–85)¹ – mówi Tomek, jadąc pociągiem na spotkanie wielkiej przygody.

„Jeżeli spodziewałeś się zastać tutaj więcej egzotyki, to mogę cię całkowicie uspokoić” (s. 85) – odpowiada na to pan Bentley, który będzie przewodnikiem wyprawy po Australii.

Pan Bentley mówi po polsku i uważa się za Polaka „w pewnej mierze” (s. 77), jako że jest z matki Polki. W drugim tomie przygód Tomka historia się powtarza: organizator ekspedycji afrykańskiej, pan Hunter (nomen omen: pan Myśliwy) „Posiadał szczególną dla naszych łowców zaletę – władał dość biegle językiem polskim, którego nauczył się towarzysząc polskiemu podróżnikowi i badaczowi Janowi Dybowskiemu” (s. 10). Z kolei dziadek pana Bentleya „po upadku powstania listopadowego opuścił Polskę i przywędrował do Nowej Południowej Walii. Tutaj zetknął się ze Strzeleckim” (s. 142). W środku Afryki Bugandczycy, uświadomieni przez znajomego trochę historię Polski Szkota, okazują życzliwość Polakom, przyjmując ich „z honorami należnymi przedstawicielom walecznego i przyjaznego Murzynom narodu” (s. 153). Sambo, uwolniony z rąk handlarza niewolnik, niesie polską flagę na czele karawany: „Polska flaga załopotała w samym sercu Afryki” (s. 99). Tomek czytał książki polskich podróżników po Australii: Sygurda Wiśniowskiego i Seweryna Korzelińskiego, pod koniec powieści wdrapuje się z towarzyszami na Górę Kościuszki, aby tam w milczeniu oddać hołd jej polskiemu odkrywcy, Strzeleckiemu.

Przy okazji wyprawy afrykańskiej Szklarski nie omieszcza przypomnieć nawet Żyda ze Śląska, badacza Sudanu i Afryki Wschodniej, Edwarda Schnitzlera (Emina-paszę), dodając przy tym, że „Miejsce urodzenia Emina-paszy przypomniało Tomkowi odległą ojczyznę. Zaraz też ten obcy człowiek

¹ A. Szklarski, *Tomek w krainie kangurów*, Katowice 1987. Dalej cytuję: *Przygody Tomka na Czarnym Łądzie*, Katowice 1987; oraz F. Garland [A. Szklarski], *Tomek w tarapatach. Powieść podróżnicza dla młodzieży* [Mikołów 1947]; strony w nawiasach.

wydał mu się bliższy i wzbudził większe zainteresowanie” (s. 132). Nikogo tu zresztą z podróżujących Polaków się nie zapomni. Łowcy zwierząt w wolnych chwilach opowiadają sobie o ich czynach. „Lubię opowieści o naszych zuchach” – przyznaje warszawiak z Powiśla, bosman Nowicki. W ślad za Eminem-paszą posypią się więc nazwiska Beniowskiego, Jana Potockiego, Ignacego Żagiela, Antoniego Wagi, Władysława Taczanowskiego, Antoniego Rehmana i wielu innych. Twórca powieściowego serialu o polującym po świecie Tomku Wilmowskim posługuje się równocześnie dwiema taktykami, za pomocą których kieruje lekturą. Jedną jest właśnie bezustanna obietnica egzotyizmu, rzucona po raz pierwszy, gdy w warszawskim domu wujostwa zjawia się tajemniczy gość, którego kuzynka Irena poznaje po zapachu. „Kiedy wszedł do przedpokoju – informuje zaciekawionego Tomka – to po prostu zapachniało prawdziwą dżunglą” (s. 19). „Może się poperfumował?” – odpowiada żartem chłopiec i oto mamy ów drugi taktyczny gest: oswojenia. W kabinie statku powracającego z Australii Tomek urządza się w stylu egzotycznym: „zawiesił nad łóżkiem, obok własnej broni palnej, otrzymane od Bentleya: dzidę, bumerang oraz tarczę. Następnie rozłożył na podłodze wyprawioną skórę tygrysa, po czym z zadowoleniem rozejrzał się po pokoju. Wydawało mu się, że gdyby Irka mogła przypadkowo znaleźć się w jego kabinie, to na pewno orzekłaby, iż pachnie w niej prawdziwą dżunglą” (s. 258). Owa kłamra spinająca początek powieści z jej zakończeniem ujawnia szczęśliwy pomysł, polegający na podwójnym spojrzeniu, dającym, niby ustawione naprzeciw siebie lustra, bezustanne powtarzanie efektu egzotyeczności i oswojenia, działającego w obie strony. Bo egzotyczny jest nie tylko świat wielkiej przygody, ale i ów nieustannie ponawiany ślad polskości, polska flaga w sercu Afryki. W kajucie Tomka są przedmioty, których pochodzenie jest, by tak powiedzieć, pośrednie: dzidę i bumerang otrzymuje z rąk pół-Polaka Bentleya w jego „pięknej willi otoczonej dużym ogrodem” (s. 256), pod którą podjeżdżają powozem, skóra tygrysa zdobyta została nie w dzikiej głuszy, ale na statku, gdy zwierzę wydostało się z klatki, w której wędrowało do ogrodu zoologicznego. Ale pachną „prawdziwą dżunglą”. Przynajmniej gdy spojrzeć na nie okiem kuzynki z Warszawy. W powieściach Szklarskiego nigdy owego spojrzenia z Warszawy nie braknie, dzięki obecności bosmana Nowickiego, który wnosi zarazem oswojenie przez język. Murzyni Kawirondo to dla niego „Kawirondziaki” (s. 124), ci z plemienia Buganda: „Bugandczyki” (s. 134), Masajowie to „bractwo masajskie” (s. 61), hiena jest „afrykańskim wyjcem” (s. 39) itd. O rannym towarzyszu powiada bosman, że:

Zaraz można poznać w nim Polaka! Murzyniaki tłukli go młotkiem po głowie jak szczupaka na Wigilię, a on nie tylko nie puścił ostatniej pary, ale już krzyczy, że jest głodny (s. 123).

Owa perspektywa polska jest stale obecna w myśleniu postaci. Tomka dziwi na przykład spokój, z jakim Australijczycy powierzają bagaż podróżny konduktorowi. „Przecież w Warszawie każdy pasażer skwapliwie pilnował swej własności. Chwila roztargnienia mogła grozić utratą walizy czy kuferka” (s. 84). „Niech wieloryb połknie tę Afrykę! – woła bosman – Przypomina mi ona warszawską łaźnię na Krakowskim Przedmieściu” (s. 100). „Co mi tam przy naszej Polsce wasza Australia z jej piekielnym upałem, suszami, powodziami, stadami owiec i Bóg tam jeszcze wie z czym! Przemierzyłem już prawie cały świat, ale wierz mi pan, że kości chciałbym złożyć tylko w polskiej ziemi...” (s. 140) – odpowiada Nowicki na propozycję osiedlenia się w Australii. W ten sposób poszukiwanie egzotyki równoważy tęsknota za swojskością, nadająca wielkiej przygodzie znamiona tułaczki, zabarwionej stereotypem romantycznym, co podkreśla w dodatku owo nieprzerwane potykanie się o ślady polskości na wszystkich kontynentach.

Taka konstrukcja powieści młodzieżowej została starannie przemyślana i zreżymowana wpisana w całą siatkę stereotypów. Najlepiej świadczy o tym pierwszy rzut *Powieści podróżniczej dla młodzieży*, którą Szklarski wydał pod pseudonimem Freda Garlanda. Odległość, jaka dzieli tamtego *Tomka w tarapatach* od *Przygód Tomka na Czarnym Łądzie*, czyli od drugiego ogniwa cyklu, zawierającego garść wątków i motywów przeniesionych z pierwszej powieści, owa odległość pokazuje kształtowanie pomysłu Szklarskiego i niespodziewanie osadza go w kontekście historycznym i politycznym zarazem.

Pierwszy Tomek jest nieukiem, mającym poprawkę z geografii. „Właśnie geografia i historia były tymi przedmiotami, których Tomek obawiał się najbardziej przy promocji do następnej klasy” (s. 14). Natomiast Tomek Wilmowski (*Tomek w krainie kangurów*) „Uczył się doskonale, a geografia była jego ulubionym przedmiotem” (s. 7). Z historią rzecz ma się nieco inaczej, o czym będzie mowa za chwilę.

Akcja *Tomka w tarapatach* rozgrywa się współcześnie, w połowie lat czterdziestych, gdy w nowojorskim domu rodziców Tomka (ojciec pracuje w amerykańskiej zbrojeniówce) „zaczęto mówić o Polsce” (s. 6).

W strasznej wojnie Niemcy pobili Polaków, którzy mimo to nie chcieli uznać się za pokonanych. Wojna trwała bardzo długo, aż w końcu do Nowego Jorku przybyły wieści, że

w okupowanej przez Niemców Warszawie wybuchło powstanie. We wszystkich amerykańskich dziennikach pisano, że polskie dzieci walczą jak bohaterzy, rzucając się na czołgi z butelkami benzyny. Wtedy to właśnie w oczach Tomka zbladła aureola otaczająca dzielnych kowbojów. I nagle wojna się skończyła..." (tamże)

Ktoś z rodziny zginął, komuś, kto pozostał wysłać się paczki, które też gdzieś giną. „Wtedy zrodził się wielki plan Tomka”: pojedzie śladem paczek do Polski, by się przekonać, gdzie się podziewają. „Któż mógł kraść paczki wysyłane do Polski? Oczywiście Niemcy!”. Dziwne zawieszenia tonu, absurdalne przypuszczenia, niedokończone zdania robią wrażenie porozumiewawczego mrugnięcia do czytelnika dorosłego. Po kilku stronach dowiadujemy się, że pomysł z paczkami był właściwie pretekstem: „Obawa przed złym świadectwem skłoniła go do podjęcia tej ryzykownej podróży. «Czarne charaktery» kradnące paczki były tylko pozorem, by uniknąć nieprzyjemności, gdyby nie otrzymał promocji” (s. 14). Tomek, który jest bohaterem typowej robinsonady (Szklarski wyprzedza w tym względzie Arkadego Fiedlera², choć idzie tropem utartym już od XIX w.), wsiada podstępem na statek i trafia do kajuty podróżnika, pana Browna, który wygrał konkurs na urządzenie ekspozycji poświęconej Afryce w nowojorskim Muzeum Historii Naturalnej i płynie do Afryki zrealizować swój projekt.

Brown poznaje swego pasażera na gapę już na Czarnym Łądzie i nie może odesłać chłopca do domu, więc zabiera go na wyprawę w głąb Afryki. Tomek poznaje smak egzotyizmu („nie ma nic ciekawszego nad poznanie ludzi mieszkających w różnych częściach świata”, s. 75), a pan Brown uczy go smakować przygodę kryjącą się w... podręczniku szkolnym. „Nie potrzebujesz podróżować całe życie, aby dowiedzieć się tego wszystkiego [...]. – Jeśli przeczytasz uważnie twą szkolną geografę, na pewno znajdziesz w niej część tego, co ci mówiłem” (tamże). Po powrocie do domu Tomek, który już na statku „codziennie kuł z panem Brownem geografę, a poznawanie jej tajników nie było już dla niego nużące ani nudne” (s. 86), zdaje oczywiście poprawkę. Zyskuje na koniec sławę, gdyż przypadkiem sfilmowano w Afryce jego niezwykle wyczyn, kiedy bezbronny stanął oko w oko z lwicą, która zakradła się do obozowiska, otworzył klatkę i puścił wolno oswojone lwiątko, by mogło z nową matką wrócić do dzungli. Pan Brown organizuje pokaz filmu w dzień uroczystego otwarcia swojej ekspozycji.

² S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1 *Proza*, Warszawa 1978, s. 171.

Tomek stał się popularny w przeciągu pięciu minut. Wszystkie prawie dzienniki i tygodniki zamieściły jego fotografię z dokładnym opisem przygód. [...] jedna z wytwórni filmowych zamieściła scenę ze lwem w swym dodatku filmowym (s. 88).

Iście hollywoodzkie zakończenie!

Jak widać, pierwsze ogniwo powieściowych przygód Tomka Wilmowskiego (*Tomek w krainie kangurów*), które ukazało się w roku 1957, wniosło do koncepcji powieści młodzieżowej Szklarskiego owe decydujące korekty, których rezultaty wskazałem na początku. Akcja rozgrywa się w okresie rosyjskiej niewoli, w roku 1902, dając okazję do zręcznego nawiązania w pierwszych rozdziałach do sytuacji młodego czytelnika, tęskniącego za nieskrępowaną egzotyczną przygodą, w kraju za żelazną kurtyną, z którego nie można było, choćby na gapę, wyruszyć w szeroki świat. Charakterystyczne, że Szklarski, przedstawiając zaborczą szkołę, milcząco zakłada orientację swego czytelnika w realiach politycznych prześladowań i panoszenia się Rosjan w Warszawie. Stąd na przykład bierze się ambiwalentny stosunek Tomka do nauki historii. Z jednej strony „wolał nieraz oberwać dwóję, niż na przykład wyliczyć z pamięci poczet, znienawidzonej przez Polaków, panującej rodziny carskiej” (s. 12), przecież jednak – z drugiej strony – „Matka [...] uczyła go w domu prawdziwej historii Polski” (s. 16). W tej historii ma swój udział „prześladowany [...] za walkę o niepodległość ojczyzny” (tamże) ojciec Tomka. Udało się mu uniknąć zsyłki za cenę wygnania, do której trzeba doliczyć także przedwczesną śmierć matki chłopca („Wpędził do grobu swoją matkę” – mówi jej siostra, wychowująca Tomka). W ostateczności Tomek: „Więcej niż jego rówieśnicy wiedział również o smutnych dziejach Polski zagarniętej od ponad stu lat przez wrogie mocarstwa” (tamże). „Nic też dziwnego, że Tomek nieraz otrzymywał złe stopnie z historii, którą znał z ust matki inną, niż uczono go w szkole. Napominany stale przez ciotkę, starał się ukrywać swą niechęć do tego przedmiotu, lecz nie zawsze to mu się udawało. Ze względu na to, że z innych przedmiotów otrzymywał dobre noty, wychowawca klasy orzekł, iż chłopiec wykazuje specjalnie złą wolę w nauce historii” (tamże). „Gdyby wśród większości nauczycieli nie miał opinii «polskiego buntowszczyka», na pewno byłby prymusem” (s. 7). Takiej niechęci do nauki historii nie zdradza prymus Pawluk, donosiciel, „podły lizus” (s. 14), prężący się przed wizytatorem jak struna i recytujący lekcję niby z książki, „podchlebiający się na każdym kroku nauczycielom, a nawet często szpiegujący swoich towarzyszy” (s. 7). To, że uczniowie „nie wykazywali należytej gorliwości w nauce historii Rosji” skłania dyrektora szkoły do zasię-

gnięcia informacji na policji: „stwierdził, iż rodzice niektórych uczniów notowani byli w kartotekach jako politycznie podejrzani” (s. 6).

Krótko mówiąc: Szklarski rozpoczyna swoją nową powieść o Tomku, nie szczędząc czytelnikom szczegółów na temat funkcjonowania carskiego gimnazjum, o którym opowiada językiem zupełnie współczesnym. Pamiętajmy, że książka ukazała się po raz pierwszy w roku 1957. Gdy Tomek dostaje, za sprawą owej nieszczęsnej historii, naganę na półrocze, ciotka łąje go, wołając: „Skończysz tak jak twój ojciec!” (s. 16). Kiedy chłopiec urażony pyta, czy ciotka naprawdę uważa, że ojciec zrobił coś złego, padają słowa o wpędzeniu matki do grobu. I wtedy zawsze milczący wuj odzywa się do żony:

Przestaniesz wreszcie dręczyć tego dzielnego chłopca? Dlaczego uparłaś się zabić to, co jest w nim najlepsze? (tamże).

Tomek nie jest chodzącą naiwnością i doskonale mógłby poruszać się w systemie owego podwójnego życia w niewoli. Na dowód „taktyka” (s. 11), jaką obiera, próbując ratować się z opresji: taktyka „pochlebstwa” (tamże), albo motywy, które każą mu, by „zemścił się na podłym lizusie i dokuczył nauczycielowi, którego nadmierna gorliwość narażała go w domu na największe przykrości” (s. 14). Jeszcze smakowitszy jest szczegół rozgrywki między uczniem i „starym, zapijaczonym belfrem” (s. 10), kiedy Tomek musi odpowiedzieć na prowokujące pytanie o „największe osiągnięcie w ostatnim dziesięcioleciu” (s. 10). Chłopiec wie, że „trzeba użyć fortelu” (s. 10), sięga więc pamięcią do gazety (czyli środka przekazu utrwalającego nowomowę) i wymyka się z „zastawionej pułapki”:

Największym osiągnięciem cywilizowanego świata w ostatnim dziesięcioleciu jest bez wątpienia budowa przez Rosję kolei transsyberyjskiej (tamże).

Krasawcew siedział bez ruchu, jak rażony gromem. Skąd ten syn wywrotowca mógł odgadnąć, o co mu chodziło? Przecież w żadnym razie nie wypadało mu teraz zaprzeczyć (tamże).

Tomek uwikłany jest we wszystkie ważniejsze konflikty życia w niewoli, z jego charakterystycznym rozdarciem na zachowania prywatne i publiczne, ze wszechogarniającym nadzorem policyjnym, którego przedłużeniem są obyczaje donosicielskie, z terrorem strachu, który przenika do wnętrza komórki rodzinnej, zakładając wszystkim knebel na usta i wymuszając obowiązującą publicznie nowomowę.

Kiedy pojawia się Smuga, aby wyrwać chłopca z owej dwuznacznej rzeczywistości, Szklarski najwyraźniej żąda od swego młodocianego czytelnika zrozumienia ironii, jaka tkwi w aluzjach do rozpowszechnionego ła-

pownictwa zaborców. „Okazało się, że jest nadzwyczaj przedsiębiorczym człowiekiem. Dzięki jego energii, już po trzech dniach starań Tomek miał dokumenty konieczne do wyjazdu za granicę. Wymagało to wielu zabiegów oraz znacznych kosztów, lecz pełnomocnik ojca nie liczył się z tym zupełnie. Na perswazje wujostwa Karskich odpowiadał z uśmiechem, że utrzymanie w Trieście całej załogi statku, oczekującej tylko na nich, więcej pochłania pieniędzy niż dodatkowe opłaty za przyspieszenie załatwienia formalności. Wpływy podróżnika musiały być niemałe, skoro zdołał się porozumieć nawet z dyrektorem gimnazjum” (s. 26). A przypomnijmy, że jest to ten sam „znenawidzony przez uczniów nowy dyrektor”, który „wykazywał szczególną gorliwość w dziele rusyfikowania polskiej młodzieży” (s. 6).

Na tym tle niezwykle instruktywne jest porównanie systemu motywacyjnego zaprogramowanego we wcześniejszej i późniejszej wersji przygód Tomka. Pierwszy Tomek opuszcza się w nauce, bo naogłądawszy się westernów: „Bawił się długie godziny ze swoimi kolegami w kowbojów i Indian i marzył o wyprawie na Dzikie Zachód” (s. 6). Słyszając wieści, że „polskie dzieci walczą jak bohaterzy, rzucając się na czołgi z butelkami benzyny”, przeżywa rozczarowanie do westernowej zabawy. „Wtedy to właśnie w oczach Tomka zbladła aureola otaczająca dzielnych kowbojów” (tamże). Narracja rwie się po chwili, gdy przychodzi wiadomość o końcu wojny, ale nie ma wątpliwości, że Szklarskiemu-Garlandowi chodzi o zastąpienie zabawy w historię minioną (kowboje z Indianami) naśladowaniem historii żywej („na czołgi z butelkami benzyny”). Pomysł wyprawienia się do Polski wyrasta z takiej fascynacji przygodą, czekającą gdzieś, gdzie grasują „czarne charaktery» kradnące paczki” (s. 14). „Napatrzył się na odważnych kowbojów ujarzmiających dzikie konie, Indian i wszelakie «czarne charaktery», aż wreszcie sam zapałał żądzą przygód” (s. 6). Przecież i ten powód robinsonady okazuje się pozorem, bo chodziło o to, „by uniknąć nieprzyjemności, gdyby nie otrzymał promocji” (s. 14).

W istocie pierwszy Tomek ucieka przed szkołą, przed nauką, przed czytaniem. Już na statku, kryjąc się w kajucie z bagażami pana Browna, przekonuje się, „że emocjonujące zabawy w kowbojów i Indian nie przysporzyły mu wiedzy, która tak by mu się przydała w obecnej sytuacji” (tamże). Piętą achillesową Tomka jest właśnie sztuka czytania. Szklarski-Garland demonstruje to z całą precyzją, kiedy bohater nie potrafi sobie poradzić z zaklasyfikowaniem gatunkowym tekstu, który czyta. Tomek, korzystając z nieobecności Browna w kajucie, zagląda do jego papierów:

W końcu natrafił na kilka kartek, których treść pochłonęła go całkowicie. Był to dokładny opis wioski ludożerców. Pan Brown opisywał to w taki sposób, jakby już kiedyś widział podobną wioskę i widział ucztę ludożerców (s. 15).

Przecież tak zrekonstruowana sytuacja narracyjna jest niewiarygodna, bo narrator sam powinien zostać zjedzony. Zatem, rozumuje Tomek, rękopis Browna należy do innego rodzaju dyskursu. Do literatury:

Wszystko było jasne. Rozwiązał tajemnicę pana Browna. Ten przypadkowy towarzysz podróży pisywał powieści. Tylko w powieściach pojawiali się jeszcze ludożercy i okropności, które działy się przed dawnymi laty (tamże).

Tymczasem okazuje się, że tekst jest właśnie owym konkursowym projektem „na urządzenie pawilonu odzwierciedlającego afrykańską florę i faunę” (s. 30). „Wybrano mój projekt, którego fragmenty wzięłeś za powieść” (tamże) – objaśnia pan Brown, ukazując zarazem, jak marne są Tomkowe kompetencje, jeśli idzie o poruszanie się po uniwersum rozmaitych dyskursów.

Ten moment *Tomka w tarapatach* jest przecież czymś w rodzaju *mise en abyme*, zbiegają się tu bowiem w miniaturze, w pomniejszeniu, zasadnicze rysy tego typu narracji, jaka została zaprojektowana w pierwszej powieści Szklarskiego, a zrealizowała się dopiero po latach. Chodzi o treść „pochłaniającą całkowicie”, która byłaby zarazem „dokładnym opisem”, sporządzonym przez narratora, „jakby już kiedyś widział” to, co przedstawia. „Projekt” muzealnego, wystawienniczego, dydaktycznego „pawilonu”, w którym można by, niczym w Disneylandzie, poznawać, uczyć się i zarazem przeżywać przygody, „projekt” który można „wziąć za powieść”. Oto problematyka mimesis cyklu powieści młodzieżowych, które są, mówiąc skrótowo, inscenizacją ciekawości czytelnika wobec „książkowej” wiedzy, stanowiącej „przekaz” tekstu. *Tomek w tarapatach* jest więc powieścią o nieuku, który, przeżywając serię niesamowitych przygód, uczy się tego, jak niezwykle przygodą jest samo uczenie się. Dydaktyzm Szklarskiego-Garlanda widać po ciągłych napomnieniach.

Teraz zrozumiał, że umiejętność czytania map jest konieczne potrzebna każdemu, kto chce podróżować po nieznanym krajach (s. 44).

Zrozumiał, że zdobycie podstawowych wiadomości w szkole jest konieczne potrzebne każdemu człowiekowi (s. 75).

Teraz zaczął żałować, że w szkole nie przykładał się więcej do geografii, z której zawsze otrzymywał notę niedostateczną. Zaledwie, coś sobie przypominał o jakimś «Stanley'uw», który podróżował po egzotycznych krajach, ale nie mógł wykrzesać ze swej pamięci, jak się to one nazywały (tamże).

Jakże inaczej wygląda świat lektur drugiego Tomka, który ma w ojcu – podróżniku wzór do naśladowania. „Tak jak ojciec szczególnie interesował się geografią. Większość wolnego czasu spędzał na czytaniu różnych dzieł, w których znajdował opisy obcych krajów oraz zamieszkujących je ludów” (*Tomek w krainie kangurów*, s. 16). Kiedy więc statek, na którym podróżuje pod opieką ojca, zatrzymuje się w Port Sudan, z pamięci owego drugiego Tomka, pobudzonej kwikiem zwierząt i obcojęzycznym nawoływaniem same wyskakują jak na zawołanie „przeczytane dawniej opisy wypraw Livingstona i Stanleya do Afryki” (s. 53).

Pierwszy Tomek wyruszał w świat, by znaleźć motywację, żeby „nie trzeba było już napędzać go do nauki” (s. 87). Tomek Wilmowski, imponujący swoją wiedzą nawet rosyjskiemu prześladowcy („Zgorzkniała profesor miał mimo wszystko słabość do wesołego i roztropnego chłopca”, s. 11), jest niezwykle czytany, zwłaszcza w podróżniczych relacjach Polaków: „od książek napisanych przez polskich podróżników i odkrywców wprost nie mógł się oderwać” (s. 16). Ma to oczywiście znaczenie kompensacyjne: o ile pierwszy Tomek, rzucony w sam środek Afryki, musiał szybko zdobywać wiedzę, niezbędną do poruszania się po Czarnym Łądzie („To była prawdziwa pierwotna Afryka, o której Tomek, jak wiemy stroniący dotychczas od geografii, nie miał najmniejszego pojęcia”, s. 45), o tyle Tomek Wilmowski zamknięty w dusznej atmosferze zniewolonej Warszawy, tęskniąc za ojcem, przebywającym gdzieś w świecie, czyta relacje polskich podróżników i marzy. Rozmowa o Australii, od której rozpoczęliśmy lekturę *Tomka*, mimowolnie naprowadza na ten trop marzenia, skupiając się na pracy wyobraźni. „Jestem ciekaw – pyta Bentley – jak ty sobie wyobrażałeś ten kraj?” (s. 85). To właśnie praca wyobraźni, wyprzedzająca rzeczywistość wywołuje u Tomka Wilmowskiego ów ssący głód wiedzy, dyskretnie zironizowany przez autora w scenie, którą zaraz przypomnę. Spróbujmy wypisać wprowadzające wiedzę didaskalia narracyjne z dwóch tylko stron powieści, aby się przekonać, jak niezmordowana, nienasycona jest ciekawość chłopca, którego wyobraźnia pragnie przedrzeć się do rzeczywistości, niecierpliwie wyprzedzając konfrontację. Oto więc jadąc pociągami do Triestu Tomek:

zasypał Smugę niezliczonymi pytaniami. W czasie długiej rozmowy zdobył niezwykle cenne informacje [...] zdążył również pogłębić nieco swe wiadomości [...] dowiedział się [...] Nie mniej zaciekawiły Tomka [...] Tomek niezmordowanie wypytywał [...] Już ogólnikowe informacje podróżnika wprawiły Tomka w duże podniecenie. Zaczął więc z kolei zasypywać

Smugę pytaniami [...] Pod lawiną pytań Smuga poczuł lekkie łaskotanie w gardle, a potem ogarnęła go nieprzewyciężona sennaś. Zasnęł wkrótce, niemal w pół słowa (s. 28–29).

Ironia autora nie tylko nie przeszkadza, ale wręcz prowokuje, by dopatrywać się tu podstawowej zasady organizującej pisanie Szklarskiego: polega ona na niustającym zapowiadaniu nowej podróży, nowej przygody, na niustannym pobudzaniu pracy wyobraźni. I dopiero to swoiste podciśnienie w oczekiwaniu na „kolejną przygodę, dziwniejszą” pozwala pisarzowi bezkarnie zasypywać czytelnika wiedzą... książkowo-encyklopedyczną. O czym można się przekonać, wypełniając luki pozostawione przed chwilą w narracyjnych didaskaliach:

Dowiedział się, że ssaki-torbacze, zwane również workowcami, to nie tylko długonogie, skaczące kangury. Grupa ta bowiem obejmuje liczne gatunki, wielce różnicowane pod względem wyglądu zewnętrznego i sposobu życia (s. 28), itd.

Aby odnieść należytą korzyść z podróżowania – mówi pan Brown – należy mieć trochę rzetelnych wiadomości, które zdobywa się w szkołach (s. 75).

Szkoła, o której nic złego w pierwszej powieści Szklarskiego się nie mówi, szkoła nowojorska, dodajmy, stanie się dla pierwszego Tomka swoistym suplementem, nadającym sens podróżom, choć ostatecznie to raczej podróże odkryją przed Tomkiem świat książek.

Przenosząc akcję powieści o pół wieku wstecz Szklarski mógł sięgnąć po efekt jedyński w swoim rodzaju: znaleźć natychmiastowe porozumienie z czytelnikiem dzięki zdezwuowaniu, skompromitowaniu szkoły. Zaczynał od wagałów wyobraźni, która musiała dusić się w świecie poddanym nadzorowi, a kończył na wielkich wakacjach. Dla owej afirmacji swobody niezwykle istotne było przerobienie motywu podróży. Pan Brown z *Tomka w tarapatach* wybierał się do Afryki głównie, aby zdobyć eksponaty do swojego pawilonu.

Będziemy polowali na zwierzęta potrzebne do urządzenia pawilonu. Kilkunastu Murzynów, specjalistów od zdejmowania skór ze zwierząt, czeka na nas z moim pomocnikiem. Odpowiednio sporządzone manekiny zostaną obciągnięte prawdziwymi skórami, co pozwoli odtworzyć plastycznie życie dżungli. Zdejmowanie skór nie jest rzeczą łatwą i wymaga dużej wprawy, gdyż nawet lekkie uszkodzenie w czasie zdejmowania czyni je niezdatnymi do użytku (s. 33).

Z tych kilkunastu specjalistów robi się za chwilę trzydziestu (s. 43), a sam proces zdejmowania skóry będzie się powtarzał, przykuwając uwagę Tomka („z ciekawością przyglądał się ich skomplikowanym zabiegom”, s. 44). Podróż podszyta jest więc tutaj morderką i mumifikacją na dużej skale (i z dużym personelem), a jej celem okazuje się wyglądający „jak

żywy” wypchany lew. Słowem: *simulacrum*. Dlatego takie znaczenie ma w tej powieści rozdział 13, patetycznie zatytułowany: *Serce Tomka*, który opowiada o puszczeniu zwierzęcia wolno, o oddaniu żywego lwa dżungli. W serialu powieściowym Szklarski zmediatyzował ową mumifikację życia: łowcy zdobywają żywe zwierzęta do ogrodów zoologicznych. Co nie znaczy, by mogło się obyć bez zabijania. Zoo okazuje się więc ulepszoną wersją „pawilonu”. Jeśli ogród zoologiczny jest swego rodzaju żywą ilustracją podręcznika, żywym muzeum, żywym „pawilonem”, to można powiedzieć, iż celem i motywem podróży, wokół których kręci się akcja *Tomka w krainie kangurów* (i następnych części) jest wiedza w formie uporządkowanej, zmatrycowanej, podręcznik, encyklopedia.

Przygoda, która zaczyna się na marginesie zniewolonej i niewołącej szkoły, na wagarach wyobraźni, co musi karmić się książkami, lekturą, wiedzą, owa przygoda kończy się w ogrodzie zoologicznym. Czyli w egzotarium, gdzie utrzymuje się sztucznie efekt, który autor określa słowami: „zapachniało prawdziwą dżunglą”. A jeśli przygoda mieści się między książką i książką, jeśli jest zniecierpliwionym oczekiwaniem na to, co się kiedyś wydarzy?

– To i ja pojadę do Australii?! – zawołał Tomek niedowierzająco.

– Tak. Pojedziesz z ojcem do Australii łowić dzikie kangury.

Tomek z wielkiego wrażenia zaniemówił na chwilę. Usłyszane wiadomości przechodziły najśmielsze jego marzenia (s. 25).

Tymczasem lektura, a więc marzenie, praca wyobraźni, musi zastąpić pasję wielkiej przygody, skrzepowaną w kraju bez paszportów. Kto wie, czy właśnie owej wpisanej w strukturę powieści aluzyjnej identyfikacji ze światem czytelnika nie zawdzięcza Szklarski natychmiastowego sukcesu swojego pomysłu?

Epilog

Rzeczywistość i władza. *Mimesis* w polskiej powieści politycznej

Wstęp

Powieść polityczna zajmuje w przemianach prozy XX wieku miejsce ważne, choć zarazem napiętnowana jest znakiem literatury drugorzędnej, obsługującej cudze (polityczne) interesy. Czyta się ją zwykle *sub specie* owych interesów, nie pytając o to, czym polityka może służyć literaturze (a nie literatom). Mając w perspektywie takie właśnie pytanie o rolę powieści politycznej w obrazie prozy XX w., spróbuję lektury kilku tekstów, których dobór, poza *Generałem Barczem* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, podyktowany jest pewnym konceptem, by połączyć w pary książki, przyciągające się tytułami i zarazem, by tak rzec, politycznie przeciwstawne: *Zdobycie władzy* Czesława Miłosza i *Władzę* Tadeusza Konwickiego; *Rzeczywistość* Jerzego Putramenta i *Nierzeczywistość* Kazimierza Brandysa. Książki o tytułach „głośnych”, bo wyraźnie generalizujących swą polityczną materię. Zaczynając od *Generała Barcza* i kończąc na *Nierzeczywistości*, staram się zarazem uzasadnić sugestię, że owe powieści wyznaczają dwa momenty w procesie przemian gatunku, znaczące ich początek i koniec w naszym stuleciu.

„Generał Barcz”

- Zobaczysz Pyć, napiszę...
- Co napiszesz?...
- Nic więcej, tylko napiszę światu, ludziom, sztubakom, że bić się o Ojczyznę, która potem człowiekiem w kostki gra...

Pyć chwycił to oburzenie co żywo, przesiewał je dobrotliwymi gesty – póki nagle Rasiński, płacząc: – Wały, wały, wały... – nie padł w szare objęcia majora.”¹

General Barcz, z którego oczywiście wyjęta została zacytowana scena, jest dla sformułowania kwestii, jaką chciałbym postawić, punktem wyjścia dogodnym, a i poniekąd punktem – historycznie – zwrotnym.

Zacznijmy od usytuowania historycznoliterackiego. Kaden, należący do pokolenia „stylizatorów”, owych polskich postmodernistów, dzieli wraz z całą swoją generacją przekonanie o uzurpatorskim, pozbawionym legitymacji charakterze pisania, jako przedstawiania, jako reprezentacji. „Rzeczywistość”, która miałaby być obiektem przedstawienia nie ma już, jak w realizmie XIX wieku, charakteru czegoś uprzednio usymbolizowanego, już wyartykułowanego. Jediną legitymacją upoważniającą pisarza do zwracania się ku społecznemu spoza społecznego jest jego postulowane – wyraźnie ekscentryczne – położenie wobec języka, pozycja wytwarzana, wynajdywana w trakcie pracy nad mową. To właśnie nazywano wówczas stylizacją.

Wkroczenie żywiołu politycznego do literatury następuje w fazie owego „stylizacyjnego” kryzysu, będącego w istocie kryzysem literatury pojmowanej jako reprezentacja. W rzeczywistości wkroczenie polityki do literatury należy odczytać dosłownie, jako wejście literatury w relację władzy. Wywołuje ono trwające nieprzerwanie zjawisko „polityczności” prozy XX wieku. Sądzę, że dyskusja wokół *Generała Barcza* odsłania najważniejsze mechanizmy owego „upolitycznienia” literatury.

Warto od razu zauważyć, że nasz wyjściowy cytat zwykle bywa urywany, zanim oburzenie Rasińskiego (powieściowego „obrazu” autora) zostanie utulone „w szarych objęciach majora”. Ten uścisk ma dla mnie wymiar symboliczny: reprezentuje bowiem, *pars pro toto*, relację między pisarzem i władzą, relację polityczną, której skomplikowany charakter oraz nie mniej złożone implikacje dają się wyinterpretować z owej na swój sposób czułej sceny.

Recenzje świadczą, że powieść Kadena oceniano jako nowość, właśnie ze względu na formułę jej powieściowości, która przemodelowywała cały problem odniesienia do „rzeczywistości”. „Rzeczywistość” łączyła zarazem, niczym kłamra, to co jest wewnątrz powieści, z tym co dla niej zewnętrzne: bohatera z autorem. Główny bohater walczy o władzę i, jak mówi Maria Dąbrowska, „o zbudowanie obiektywnej rzeczywistości”, co

¹ J. Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, opr. M. Sprusiński, BN I, nr 223, Wrocław 1975, s. 380–381. Stąd dalsze cytaty (strony w nawiasach).

się odbywa, mówiąc jej słowami – „na tle dzisiejszej rzeczywistości”². Podobnemu zdwojeniu – na rzeczywistość jako „tło” i rzeczywistość jako zadanie, podlega rzeczywistość stanowiąca przedmiot zabiegów pisarskich. „Dzieło sztuki nie jest odtworzeniem rzeczywistości. Jest odgadnięciem jakiejś postaci tej rzeczywistości, której żadnym innym sposobem poznać, odczuć i zobaczyć nie byłoby można.” Formuła „odgadnienia” brzmi nieco modernistycznie, sugerując „tajemniczość” rzeczywistości oraz, stosownie – intuicję twórcy. Tymczasem okazuje się, że intencją pisarki jest tu pewien – powiedzmy – konstruktywizm. „To odgadnięcie – powiada Dąbrowska – artysta uzyskuje przez zbudowanie nowej rzeczywistości – poetyckiej”. Sposoby budowania owej poetyckiej „rzeczywistości” byłyby zasadniczo dla Dąbrowskiej dwa: metafora i pisanie niby dziecięce, polegające na „wydmuchiowaniu” wszelkich przypadkowych cech realistycznych. Kaden jest oczywiście „metaforystą”.

Tymczasem „trzeba ubolewać, że w *Generale Barczu* zobaczono przede wszystkim sensację aktualną – nieomal paszkwil”, co jest niesprawiedliwe, bo zawsze „artysta, budując powieść, bierze do niej elementy aktualne” (w tym sensie np. poezja Villona była „paszkwilem”). Jednakże sprowadzenie przez Dąbrowską paszkwilu do aktualności, niejako zuniwersalizowanie i roztopienie go w formule „aktualności”, wraz z zepchnięciem kwestii do pytania o wartość artystyczną („Chodzi o to, czy rzecz jest artystyczną transpozycją aktualności.”), zamazuje właściwe znaczenie, jakie w dyskusji wokół *Generala Barcza* odgrywa ta „kategoria”.

Bowiem paszkwil, czy też – jak mówili niektórzy – pamflet stworzony w powieści obejmuje i samego autora, co zaraz po ukazaniu się książki stało się nie tylko tajemnicą poliszynela, ale przedmiotem dyskusji. „Wia-domo – pisał po dziesięciu latach Czachowski – choćby z recenzji Karola Lilienfelda-Krzewskiego i jego polemiki z Kadenem, że autor także sam siebie nie oszczędzał, biorąc dla Rasińskiego w powieści wzór życiowy z własnej osoby.”³ Czachowski cytuje dalej samego Krzewskiego, który nie zgadzał się na to, aby rozciągnięcie pamfletu na autora stanowiło – jak zgadywał – rodzaj moralnej legitymacji uprawniającej do pamfletowania innych. „Jest w tym dużo poświęcenia. Tego mi zamilczeć nie wolno. Jest w tym jakaś pokuta za te inne wzory, często gęsto, świetnie szlifowa-

² M. Dąbrowska, «*General Barcz*» Juliusza Kadena-Bandrowskiego (1923), [w:] *Polska krytyka literacka (1919–1939), Materiały*, Warszawa 1966, s. 453–454. Stąd dalsze cytaty.

ne.” A jednak, konkludował Krzewski: „Przeszłość Kadena, stopiona z Rasińskim w ostatnim rozdziale – to skutek niemoralnego stanowiska Juliusza Kadena-Bandrowskiego”.

Problem pamfletu został również swoiście sfabularyzowany w powieści, o czym świadczy scenka już cytowana, zaczynająca się od słów: „Zobaczysz Pyć, napiszę”, w których jest, właśnie, groźba napisania pamfletu. Potraktowana – w powieści – z należytą powagą i – w powieści – zażegnana natychmiastowym awansem, czyli, mówiąc krótko, gwiazdką. „Ostatecznie – konkludował [Barcz], pożerając odwieczny schab sztabowy z kapustą – Rasiński za gwiazdkę sprzedał swe rewelacje...” (s. 405). Tymczasem spełnieniem owej groźby Rasińskiego-Kadena jest właśnie sama powieść. Przejmuje ona – świadomie – poetykę pamfletu: „chcę aby była zatarganiem jaj, trzewiów i w ogóle” – notował Kaden w rękopisie – „z niczym się już nie liczę i niczym nie krępuję”⁴. Równocześnie powieść, ustami Rasińskiego, obwieszcza koniec lirycznej psychologii („trzeba, aby się w naszej literaturze skończyła raz ta polska laksa liryczna... Ten rzewny bełkot przez łzy... I dotykanie przez bibułkę, i gadanie przez watę... Masz coś do powiedzenia, człowieku – kładź od razu wszystkie flaki, wszystkie kieszki...”, s. 7–8). Krytyka dawała, czy może lepiej – oddawała – tę samą diagnozę Kadenowi, przekładając tylko jego metafory na pojęcia, które zresztą natychmiast obracały się w nowe metafory. „Zrywając z techniką dotychczasowej psychologicznej i nastrojowej powieści, Kaden obnaża nam nie «duszę» swoich bohaterów, lecz ich odarty ze skóry układ mięśniowy (jak Szukalski w swych rzeźbach), spłot sił, ujawniających się w działaniu.”⁵ Ów „spłot sił” miał nie tylko zastąpić brakującą psychologię postaci, ale w ogóle brakującą podmiotowość. Kaden bowiem, wedle formuły J. N. Millera, „ubezosobowia człowieka”. „Tę czysto uniwersalistyczną tezę ubezosobowienia jednostki wyrazi najpełniej właściwy bohater tej powieści – Pyć”⁶, który w powieści „uosabia samą duszę władzy”.

Dostrzegając w *Generale Barczu* napięcie między konstruowaniem rzeczywistości poetyckiej i pamfletowością, Maria Dąbrowska zdecydowała się w końcu zbagatelizować pamfletowość, sprowadzając ją do aktualiów,

³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3. *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa 1936, s. 75. Stąd następny cytat.

⁴ Cyt. za M. Sprusiński, *Wstęp*, [w:] J. Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, s. XLVIII.

⁵ J. N. Miller, *Zaraza w Grenadzie*, cyt. za K. Czachowski, dz. cyt., s. 70.

⁶ Tamże, s. 71.

jakimi zawsze karmi się literatura. Wiodło to do tezy o „mocnej i doskonałej budowie” powieści, czyli do zabsolutyzowania jednej ze stron opozycji: konstrukcja/paszkwil. Właściwie nawet antynomii, bo Dąbrowska rozumiała paszkwil jako wypowiedź, której spójność gwarantuje układ na zewnątrz literatury („«paszkwil» na stosunki wśród działających na widowni polskiej osób”), a która „w sobie” takiej spójności nie posiada. W optyce pisarki nie było możliwe pogodzenie metaforycznej konstrukcji „rzeczywistości” artystycznej i cudzożywnego, „niedyskretnego” paszkwila.

Odwrotne stanowisko zajął Irzykowski, który pamfletowość uczynił wyznacznikiem Kadenowego stosunku do „rzeczywistości”, problematyzując jednak tym samym „realizm” powieści w rodzaju *Generała Barcza*. Kaden – pisał Irzykowski – „utrzymał tradycję dawnej polskiej powieści realistycznej, a nawet rozszerzył jej podstawę, dodając obficie nową ingrediencję: p l o t k a r s t w o.”⁷ Realizm ten jednak, za sprawą owej ingrediencji przeistacza się w coś nowego, co sprawia, że „o jego powieściach można powiedzieć, iż są zanadto prawdziwe” (s. 609). Nie obowiązuje tu bowiem zasada reprezentacji, zasada przedstawienia, ale zasada cytacji: „pakowanie”, jak mówi Irzykowski, „kawałów życia”, które zachłanność pisarza każe mu „z życia żywcem wyrywać i do swych utworów pakować, aby z nich wyciekały przez pory krwią, potem, łzami, juchą, spermą czy jak tam” (s. 589). Nie ma granicy między cytowanym i cytującym: „oderwanie jest niekompletne, włókna wiszą wszędzie i płaczą się między powieścią a życiem istotnym” (s. 591). Irzykowski mówi, że owe włókna są przez Kadena raczej „wplotkowywane” niż „wplatane” w powieść (s. 601). Parodiując „wplatanie”, „wplotkowywanie” zrywa z wizją tekstu jako tkaniny, wizją odwieczną, tkwiącą w etymologii terminu. Irzykowski ma tego świadomość, gdy powiada, że Kaden zbierając szczegóły, „podpatrując” rzeczywistość, stając się „potentatem realiów” („może najpiękniejszym w Polsce”), „układa [...] szczegóły w różne kupy i nazywa je konstrukcją” (s. 606). „Takimi kupami są powieści J. K. Bandrowskiego.” Nad całym rozumowaniem Irzykowskiego unosi się dosyć oczywista obserwacja, że „powrót do rzeczywistości faktów jest odwrotem, ucieczką od obowiązku nałamywania i przerabiania tej rzeczywistości” (s. 603). I pytanie, z gruntu etyczne, o legitymację, o prawo.

⁷ K. Irzykowski, *JKB-demon*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, opr. W. Głowała, BN I, nr 222, Wrocław 1975, s. 588. Stąd dalsze cytaty.

W imię czego popełnia się niedyskrecję i co się z niej robi?[...] Cel ma uświęcać środki. Gdyby JKB na tej drodze osiągał jakieś nadzwyczajne odkrycia duszoznawcze albo efekty czuciowe, może by się opłaciła ta danina, którą jego demon bez pytania i pardonu wybiera spośród nas, zwykłych śmiertelników. Ale zyskiem jego jest tylko to jedno: że ukazuje życie w płaszczyźnie k o m p r o m i t a c j i. Bo nie chciałbym powiedzieć: zastępuje życie kompromitowaniem ludzi, co jest surogatem najłatwiejszym (s. 595).

Irzykowski zdawał sobie sprawę z na poły pamfletowego charakteru swojego wystąpienia, widocznego już w tytule artykułu: *JKB-demon*. Szybko jednak dodawał, że to, co można by w jego wypowiedzi uznać za pamflet – jest w gruncie rzeczy tym samym wykroczeniem poza granice literatury, o jakie oskarżał Kadena.

Rozmyślnie trzymam dotychczas swoją rozprawę w pośrodku między analizą literacką a – pamfletem? Nie, lecz analizą tego charakteru autorskiego, w jakim JKB inscenizuje się w publicznych wystąpieniach literackich. Albowiem każdy pisarz, prócz tego, że tworzy charaktery i postacie w swych dziełach, jeszcze sam siebie na arenie literackiej w jakiś sposób inscenizuje. Dzisiaj dzieje się to w mierze o wiele większej niż dawniej. Dlatego też wyciągam na tapet pewne momenty etyczne (s. 587).

Wynikiem tego sondażu, tego pamfletu, wykraczającego w sferę relacji „osobistych”, w sferę inscenizowanego „sobie” przez Kadena „charakteru autorskiego”, były formuły zaskakujące: „JKB, niegdyś pisarz socjalistyczny [...], z temperamentu, z charakteru, ze sposobu myślenia jest imperialistą. [...] Jego nieszczęściem jest, że w Polsce nie ma faszystwu; byłby doskonałym d’Annunziem” (s. 612). To samo polityczne znaczenie może mieć dziś twierdzenie, że Kaden jest „najesencjonalniejszym futurystą” (s. 588). Pamiętajmy, że był wówczas rok 1929.

Powróćmy jeszcze na chwilę do sceny przytoczonej na wstępie i spróbujmy ją osadzić w całości powieści. Rzecz dzieje się po wykorzystaniu „sprawy” Rasińskiego dla potrzeb gry politycznej. Rasiński jest – dziś powiedzielibyśmy – dyspozycyjnym pisarzem-propagandystą, który na rzecz władzy ceduje swoją twórczą niezależność, aby stać się tubą władzy:

Mojej własnej, intymnej, autorskiej mowy zapomniałem dla tego... Stałem się trąbą głośną... (s. 265).

Tylko taką formę udziału we władzy przewiduje sama owa władza. Można powiedzieć, że władza pisarza pochodzi teraz od władzy politycznej, ale zarazem, że część owej władzy politycznej jest wytworem owego pisarza („Innymi słowy, chodzi o wielką reklamę, panie generale...”; „Organizacja sławy, panie generale, systematyzacja legendy –”, s. 118 i 124).

Manipulowanie pisarzem przez władzę powoduje zmianę układu sił: teraz on występuje z kręgów władzy („Och, prywatnie mówię, teraz na zawsze prywatnie, wały!!!”, s. 379) i zaczyna zagrażać władzy ujawnieniem jej manipulacji („rewelacje”). Zaalarmowana władza podejmuje przeciwdziałanie. Ponieważ groźby pisarza są w gruncie rzeczy szantażem, władza polityczna postanawia się ugiąć: kupuje milczenie za „gwiazdkę”. Czymże jednak jest owa „gwiazdka”. Udziałem we władzy: „Chętnie się z panem podzielię tym, co mam...” – mówi Barcz do Rasińskiego – „To daje znaczne przywileje...”. Zwróćmy uwagę: relacja dominujący/zdominowany jest przechodnia. Co więcej sama władza się mnoży, jakby w rzeczywistości było wiele owych „władz”. Władza wreszcie podlega pewnym układom, by tak powiedzieć negocjacyjnym. Działają tu jakieś, nietrudne do ustalenia, choć paradoksalne reguły. Na przykład reguła zależności siły pisarza od wyboru intymności lub nagłośnienia (czytaj: upublicznienia) jego mowy. *General Barcz* pozwala zinterpretować władzę jako złożony układ relacji sił ułożonych raczej horyzontalnie niż wertykalnie, działających raczej wielo- niż jednokierunkowo, raczej wielo- niż jednostronnie. Jesteśmy tu blisko tego pojmowania władzy, jakie znajdujemy u późnego Foucaulta, którego warto może w tym miejscu zacytować.

Sądzę – mówił Foucault w ostatnim z udzielonych wywiadów – że w stosunkach między ludźmi, czegokolwiek by nie dotyczyły – czy komunikacji werbalnej, którą aktualnie wykonujemy, czy relacji miłosnych, stosunków instytucjonalnych, ekonomicznych – władza jest obecna zawsze: myślę o tych relacjach, w których jeden chce kierować zachowaniami drugiego. Są to stosunki, które można odnaleźć na różnych poziomach, pod różnymi formami: owe relacje władzy są relacjami zmiennymi, np. mogą się wzajemnie modyfikować, nie są dane raz na zawsze.⁸

O symptomatycznym charakterze wybranej scenki decyduje jednak nie tylko pewna, implikowana przez nią wizja władzy, ale także owo ironiczne wyplakiwanie się oburzonego Rasińskiego w „szarych objęciach majora”. Słysząc w nim bowiem nieodwołalnie zapowiedź „gwiazdki”, a zatem ujawniania się pozorność, by tak rzec, symulacyjny charakter wszystkich działań, mających znamiona wyzwania – zarówno tego, które rzuca władza, jak i wyzwania rzuconego władzy.⁹ Symulacją jest przecież już proces Rasińskiego,

⁸ *The ethic of care for the self as a practice of freedom. An interview with Michel Foucault on January 20, 1984* [w:] *The final Foucault*, ed. by J. Bernauer and D. Rasmussen, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England 1988, s. 11–12.

⁹ Kategorie symulacji i wyzwania wprowadził w polemice z Foucaultem J. Baudrillard (J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, Paris 1977).

który on sam przyrównuje do gry w kostki. Charakterystyczne, że owe kostki stają się synonimem samego, pisanego z dużej litery, Państwa („– Wały!... Grają z człowiekiem w Państwo!...”, s. 379). Dodajmy jeszcze, że w okrzyki Rasińskiego wplatają się słowa jego wydawcy o rozprzedaniu połowy nakładu jego książki, do czego przyczynia się właśnie cała „sprawa”.

Z punktu widzenia owej symulacyjności działań władzy, działań wokół władzy, warto spojrzeć na kluczową metaforę powieści Bandrowskiego. Metafora, powiada Maria Dąbrowska, jest dla autora *Generała Barcza* głównym narzędziem konstrukcji, bez niej kompozycja rozbiłaby się na miazgę. Tej wiary nie podziela Irzykowski i dlatego mówi o kupie. Znamienne, że i dla Barcza, choć może lepiej powiedzieć: dla charakterystyki Barcza, zasadnicze znaczenie ma metafora. Być może fakt ten pozwala Dąbrowskiej identyfikować stosunek do rzeczywistości Barcza ze stosunkiem Kadena. Chodzi o metaforę „ram”, której niezwykłość polega na ewokowaniu pustki.

Syntaktycznie: bo kolejnym pojawieniem się metafory „ram” nie towarzyszy żadna amplifikacja, żadna kumulatywność, żadna metaforyczna fabularyzacja. Zmienność kontekstu, rządząca się tu czystą przyległością, pozostawia ową metaforę nie zmienioną, jakby spetryfikowaną. Mówiąc najprościej: wszystko, co staje przed oczyma Barcza, prędzej czy później zostaje „ujęte” w „ramy”. Dotyczy to w równym stopniu samego Barcza, który projektuje swoje widzenie siebie, wedle hasła: „Bo jestem – w ramach!!...” (s. 403).

Semantycznie „ramy” są puste, jako granica, ograniczenie, wieczny moment przejścia od zewnątrz do wnętrza i na odwrót. Zarazem „ramy” odwołują się do kategorii „obrazu” dzięki wzajemnemu warunkowaniu się jednego przez drugie. Nie byłoby może nieuzasadnione przywołanie w tym miejscu dekonstruujących konceptów Derridy, takich jak (od Kanta wzięty) *parergon*. Mając w pamięci ową paradoksalną logikę ramy (która podpada pod logikę *parergonu*; „Rama: *parergon* jak inne”¹⁰ – pisze Derrida), uprzytomnimy sobie bowiem, iż „ramy” nieodwołalnie odnoszą do przedstawienia, do reprezentacji, do tego, co obramowane. Co więcej, obie strony relacji są tu wzajemnie uzależnione:

Dla *Parergów* konstytutywna jest nie ich oczywista, stanowiąca dodatek, zewnętrzność, ale strukturalny związek, skuwający je z brakiem wewnątrz *ergon*. I ów brak będzie konstytuował właśnie jedność *ergon*. Bez owego braku *ergon* nie potrzebowałby *parergonu*. Brak *ergon* jest brakiem *parergonu*, ubrania albo kolumny, któreby jednak zostały na zewnątrz.¹¹

¹⁰ J. Derrida, *La vérité en peinture*. Flammarion 1978, s. 71.

¹¹ Tamże, s. 69.

Kadenowe „ramy”, owo puste słowo władzy, puste hasło władzy, dają się więc, dzięki sąsiedztwu: *ergon-parergon*, odczytywać w kategoriach reprezentacji. Jeśli generał Barcz ciągle mówi i myśli o „ramach”, które miałyby być metaforą władzy, to można, na zasadzie przyległości, więc nie metaforycznie, a metonimicznie, zinterpretować jego wysiłek w kategoriach *ergon*, w kategoriach obrazu, opisu. „Opisywanie to ustawianie pustej ramy, którą autor realista dźwiga zawsze ze sobą (rama jest ważniejsza od sztalugi)”¹². Tak rozumiem lekturę Dąbrowskiej i jej sformułowanie mówiące o tym, że „na tle dzisiejszej rzeczywistości” odbywa się w powieści „walka o władzę i o zbudowanie obiektywnej rzeczywistości”¹³, sformułowanie odniesione właśnie do Barcza. Władza jest więc w takim ujęciu analogonem działania literatury, „realizmem” praktykowanym w życiu. U Dąbrowskiej, jako się rzekło, to skojarzenie władzy z reprezentacją, z wysiłkiem reprezentacji (rozumianej jako „przedstawienie”), ma mieć swoją analogię w literaturze, w „budowaniu – przez literaturę – nowej rzeczywistości”, rzeczywistości nie odtworzonej, ale „odgadnionej” dzięki użyciu metafory.

Tymczasem krótka recenzja Dąbrowskiej zawiera charakterystyczną szczylinę, charakterystyczne pęknięcie, czy też podwojenie. Pisarka mówi o konstrukcji Kadena i o doświadczeniu lektury, opierając ową konfrontację na opozycji: jest/wyduje się, ujętej jako przeciwstawienie doświadczenia i prawdy obiektywnej, doświadczenia i przedstawienia. Najpierw więc Kaden „wrzuca czytelnika w samo sedno rzeczy, w wartki tok dynamiki współczesnego życia, rozpętanych intryg i ambicji, tańczących wkoło wszelkiego ołtarza władzy”. W tym „wirze” jest coś więcej niż „miazga” bałaganu: jest zniesienie granicy między przedstawiającym i przedstawianym: „splot wydarzeń, kalamburów i matactw spraw”. Potem jednak okazuje się, że „powieść jest mocno i doskonale zbudowana”. To przejście od „wydaje się” do „jest”, od pozoru do prawdy, zdradza lekturę według reguł sensu. Pod, by jeszcze raz użyć metafory Dąbrowskiej, „miazgą artystycznych notatek”, kryje się prawda o substancji, czyli po prostu substancja prawdy: sens powieści. Nazywa Dąbrowska ów wyłuskany z powieści sens: „potęgą”, której „wykładnikiem” jest sam Barcz, a „upostaciowieniem” major Pyć, „metafizyczny prawie” major Pyć. Cóż to za potęga? – „potęga instynktu państwowego”. W istocie wywód Dąbrow-

¹² R. Barthes, *S/Z*. Paris 1970, s. 61.

¹³ M. Dąbrowska, *«General Barcz» Juliusza Kadena-Bandrowskiego*. Stąd następne cytaty.

skiej ma charakter tautologiczny: przedstawiane i przedstawiające, w danym wypadku: metafora i sens dosłowny, są tym samym: zamiast ciągu odsyłającego od znaczenia do znaczenia, ciąg synonimów. Synonimami są bowiem te wszystkie słowa: generał, major, władza, państwo, potęga, polityka, instynkt. W tym ciągu – dodajmy – jest miejsce i dla „ram”, miejsce szczególnie uprzywilejowane. Cóż bowiem lepiej niż demonstracyjna pustka ram, objawia skrywaną pustkę *ergon*, brak obrazu, brak reprezentacji.

Interpretacja powieści Kadena-Bandrowskiego, którą Dąbrowska chciała konsekwentnie utrzymać w perspektywie reprezentacji, w perspektywie mimesis, prowadziła, jak się zdaje, nieuchronnie do tautologii. Zabieg ten polegał w ostateczności na przypisaniu któremuś z rozsiewających się, rozpleniających się w powieści synonimów władzy uprzywilejowanej pozycji „sensu” głębokiego. Co, oczywiście, natychmiast wychodzi na jaw, jeśli sformułujemy pytanie: co przedstawia *Generał Barcz*? i uzyskamy odpowiedź: „potęgę instynktu państwowego”. Mówiąc inaczej: owo spotkanie literatury z władzą, jakiego sygnałem był dla wszystkich *Generał Barcz*, włączała Dąbrowska w „ramy” mimesis, w „ramy” reprezentacji, traktując Kadenowe „Zobaczysz Pyć, napiszę” nie jako groźbę, wyzwanie szanżysty, ale biorąc je za deklarację w rodzaju „widzę i opisuję”.

Konfrontacja wypowiedzi Dąbrowskiej z pamfletem Irzykowskiego pozwala dopiero zorientować się w skali błędu takiej interpretacji. Rozumiem, że dla Irzykowskiego technika „kawałów życia żywcem z życia wyrwanych” nie oznacza nic innego, jak tylko imitację, podrabianie mimesis. Fingowanie reprezentacji. Znadto prawdziwe zamiast – prawdziwego. Zamiast kompozycji – kupa, zamiast metafory – metonimia, a właściwie – kolaż, zamiast prawdy – plotka, zamiast rozumienia rzeczywistości – metoda kompromitacyjna. Irzykowski mówi, że trudno wyodrębnić kompromitację w stanie czystym, „ponieważ takie fakty, nadużyte w celach kompromitacyjnych, zrastają się wciąż i z prawdą życia” (s. 599). Jednak ogólna zasada kompromitacji jest czytelna:

Życie człowieka składa się z nieustannych wysiłków, aby się «utrzymać w fasonie», i z nieustannych pośliznięć. Tę drugą dziedzinę obrał sobie JKB. (s. 595).

Czyż nie chodzi tutaj o – nazwaną tak przez J. N. Millera – „tezę ubezособowienia jednostki”, tezę, której figurą jest major Pyć. „Cieleśność”, somatyczność Kadena byłaby wówczas ilustracją niesubstancjalnego widzenia podmiotu, pewną postacią, pewnym wariantem artykulacji „niemyślanego”, by użyć określenia Foucaulta. Na pytanie, czy podmiot nie jest substancją, Foucault dokładnie w tym samym duchu, odpowiadał:

Nie jest substancją; jest formą i jest formą nie przede wszystkim i nie zawsze tożsamą ze sobą. Nie ma pan do siebie tego samego typu stosunku wówczas, kiedy konstytuuje pan siebie jako podmiot polityczny, który idzie do głosowania lub przemawia na mityngu i wówczas, kiedy próbuje pan zaspokoić pańskie pożądania w stosunku płciowym.¹⁴

Jednej rzeczy Irzykowski nie chciał zauważyć: że kompromitacja wciąż osobę autora. „Kto przypieka na ruszcie satyry drugich, powinien się sam także na tym ruszcie położyć” (s. 594) – wołał, podsuwając przykład Przybyszewskiego, który też „wplatał” swoje otoczenie w literaturę. „Wplatał on drugich, najbliższych, ale i siebie w koło udręki swoich dramatów i powieści; były to prawdziwie tragiczne Sądy Boże, porachunki sumienia” (s. 594). Tymczasem – można się domyślać – Kaden nie wplata siebie w „koło udręki”, ale „wplotkowywuje” siebie w tekst, co jako metoda jest równie naganne co „wplotkowywanie” innych. Owo przeoczenie Irzykowskiego tłumaczy się przede wszystkim faktem, że główny akcent jego „pamfletu” pada na władzę, jaką ma pisarz. Przypomnijmy: Kadenowi wypomina się w owym „pamflecie” ni mniej ni więcej, tylko... „charakter” faszystowski. Lektura Irzykowskiego jest więc symetrycznym odwróceniem lektury Dąbrowskiej. Odślania rzekomą reprezentację w powieści jako uzurpację, jako przemyt – „pakowanie” kawałów życia żywcem z życia wybranych na „kupę”, na składowisko, na śmietnik, co ma stanowić alibi dla autorytaryzmu pisarza, który bierze władzę, wcale na nią nie zasługując. Charakterystyczne, że władza pisarza mogłaby być, według Irzykowskiego – niczym wymiana – „wykupiona” za cenę „odkryć duszoznawczych”. Ale tej ceny nie chce się, nie może się zapłacić.

„Zdobycie władzy” i „Władza”

I *Zdobycie władzy* Miłosza, i *Władza* Konwickiego epatują przede wszystkim jednoznacznością obietnicy, jaka zawiera się w tytułach, sygnalizujących *par excellence* polityczną materię powieści. Ta swego rodzaju nadeterminacja formuły tytułowej stawia nas wobec kwestii władzy i z tego punktu widzenia wszelkie różnice, dzielące obu autorów oraz ich teksty mogłyby ulec pewnemu zawieszeniu, na rzecz wiążących owe teksty niezliczonych podobieństw i symetrii: czasu powstania, intencji autorskiej, te-

¹⁴ *The ethic of care for the self as a practice of freedom*, s. 10.

matyki, perspektywy narracyjnej itd. Ważniejsze bowiem zdaje się pytanie ogólniejsze: jak owa obietnica, dodajmy powieściowa, „epicka” obietnica, przedstawienia władzy, może się spełnić?

Pytajmy zatem, czym jest owa „władza” jako „przedmiot” literatury?

Dla funkcjonariusza władzy z powieści Miłosza jest ona „nowoczesnym systemem rządzenia”, możliwym do realizacji tylko pod warunkiem zaaszczepienia zbiorowej świadomości czegoś, co najlepiej nazwać naturalizacją kultury.

Kiedy masy zaczynają rozumieć, że nikt nie jest odpowiedzialny, wpadają w apatię, modelować je nie jest już trudno. Maszyna społeczeństwa przedstawia się im jako konieczna, niezwykczona, równie jak dla ludzi pierwotnych niezwykczoną i tajemniczą wydawała się powódź, burza i jałowość gleby. Nowoczesny system rządzenia jest niemożliwy zanim nie wpoi się ludziom tego przekonania¹⁵.

W gruncie rzeczy ten mechanistyczny pogląd na istotę władzy należy do porządku zwanego dziś efektem rzeczywistości (*l'effet de réel*), trafnie określonym przez Miłosza jako przedstawienie („maszyna społeczeństwa przedstawia się im”). Porządek natury nie jest w tym sensie, wbrew wyobraźni ideologa, „mechaniczny”, bo cechuje go odwracalność: powódź i burza ustępują pogodzie, jałowości gleby można zaradzić nawożeniem. Tymczasem zasadniczym warunkiem władzy okazuje się to, co można by nazwać – w przeciwieństwie do cykli przyrody – jej nieodwracalnością. Tym historia miałaby się różnić od natury, zatem – gdy mowa o ludziach sprawujących władzę w Polsce międzywojennej, należałoby zawyrokować, że „powrót do władzy tej warstwy był niemożliwy; nie zdarza się to nigdy w historii” (s. 14). Sąd, jak wiadomo, fałszywy, nie biorący pod uwagę licznych „restauracji”. Nieodwracalność jako efekt rzeczywistości rodzi lęk, przyrównywany do lęku człowieka pierwotnego.

W oczach spotykanych znajomych, w oczach wszystkich ludzi, widział strach – i ten strach był inny, nowy: nie bali się już tyle bezpośrednich niebezpieczeństw, ile czegoś co było jak niezmana, obwarowana zakazami groza u pierwotnych plemion (s. 137).

U podłoża takiego stanu tkwi ostatnia konsekwencja „apatii” i „nieodpowiedzialności”: poczucie braku alternatywy; nieodwracalność władzy staje się przeto doświadczeniem o wymiarze ontologicznym. To co jest, „to w czym znaleźliśmy się” jest bytem, a wszystko poza nim jest niebytem,

¹⁵ Cz. Miłosz, *Zdobycie władzy*, Paryż 1987, s. 127. Stąd dalsze cytaty.

nie istnieje. Nie ma istnienia poza władzą. „Wiesz Bruno – powiada jedna z postaci *Zdobycia władzy* – że świat poza tym w czym znaleźliśmy się, przestał dla nas być realny” (s. 95). Zarazem jednak „realność” tak pojęta tworzy opozycję z „rzeczywistością”, bo realność władzy, będąca w istocie totalną symulacją, *l'effet de réel*, nie jest równoznaczna z rzeczywistością. Przeciwnie: realność nieodwracalnego bytu władzy jest... zasłona. Czy wyjście w „niebyt”, poza żelazną kurtynę, niesie obietnicę zerwania zasłony? Takie pytanie przekracza możliwości wyobraźni. „Nie mógł wyobrazić sobie chodzącego ulicami Paryża: czym tam będzie, czy może inna aura ludzka, która go otoczy, zedrze nagle jakieś zasłony kryjące rzeczywistość?” (s. 151–152) Okazuje się zatem, że władza należy do porządku symulacji (*simulacrum*), co Miłosz pointuje zabawnie odnotowując upodobanie jej ideologa do komedii Labiche’a, pojętej jako „humor nicości”: to jego zagadka, obiekt fascynacji. „Jak można zbudować coś z nicości, było dla Wolina zawsze zagadkowe” (s. 128).

Zepchnięta w strefę wyobraźni zarówno tych, co ją sprawują, jak i tych, którzy są jej podporządkowani, „władza” pozostaje w powieści Miłosza słowem przemilczanym, zastępowanym ciągiem synonimów.

Inaczej u Konwickiego, gdzie „władza” jest stale na ustach postaci. Charakterystyczne, że towarzyszy jej z reguły przydawka, która ją wyróżnia, jako „władzę ludową”. Gdy, raz bodaj, mowa o innej władzy, przedwrześniowej, pojawia się *pluralis*, skojarzony najwyraźniej z intencją satyryczną („Widocznie władze nie znały rozmiarów mieszkań hutniczych, bo okazało się, że policjantów przybyło za dużo”¹⁶). Można by powiedzieć, że opozycja *singularis/pluralis* ukazuje rozproszenie władz przedwrześniowych i „jedność” władzy ludowej. Ciekawe, że „władza ludowa” pozostaje, metaforycznie mówiąc, w trzeciej osobie, w owej (jak chciał Benveniste) nie-osobie, zajmując w rozlicznych wypowiedziach miejsce zaimka „on” („ona”).

Wreszcie nie wytrzymał i walał pięścią w stół. – Komu nie miła władza ludowa, kto tu wróg?! – i znacząco ujął w palce ołówkę (s. 534).

Nie wchodzimy w szczegóły, jeden czy drugi człowiek zawinił, ale żeby przeciwko władzy ludowej wystąpić, uff! (s. 550)

Reakcja chwytą się najniewybredniejszych sposobów oczerniania władzy ludowej (s. 85).

Płotka podrywa zaufanie chłopów do władzy ludowej, i owszem (s. 86).

¹⁶ T. Konwicki, *Władza*, Warszawa 1956, s. 189. Stąd dalsze cytaty.

Upraszczając, „władza” jest zawsze w wypowiedzi przedmiotem lub atrybutem: nawet tam, kiedy podmiotem zdania powinna być właściwie ona sama: „Dzisiaj inne czasy, my jesteśmy przy władzy” (s. 553).

Nikt zatem nigdy nie mówi w powieści ‘ja/my władza’, ‘władza to my’, co byłoby o tyle uzasadnione, że bohaterowie powieści są w większości ludźmi władzy. Warto zinterpretować charakterystyczny pod tym względem paralelizm pojawiający się, gdy mowa o jednym ze sprawujących władzę: „Na władzę ludową rękę podnosisz, Gałęckiego po głowie cepem bijesz?” (s. 180) Widać tu bowiem, jak władza oddziela się – za pośrednictwem mowy – od jej „nosiciela”, nigdy nie utożsamiona z osobą, z podmiotem. Podobnie ma się rzecz z owym niekwestionowanym w powieści podmiotem dziejów, jakim jest Partia: „Partia jest dziś przy władzy” (s. 452). Dlatego człowiek nie jest tożsamy z władzą, ale jest jej funkcjonariuszem, podczas gdy ona pozostaje gdzie indziej. Podobnie ma się rzecz z podmiotem znajdującym się w opozycji do władzy ludowej: postawiony w mowie obok władzy ulega wyabstrahowaniu, traci „intymność”. Określany jest jako: ktoś, wróg, reakcja, chłop, człowiek.

Podmiot władzy, ale i podmiot wchodzący we wszelkie relacje władzy, więc także przeciwnik władzy, opozycjonista, jest zatem podmiotem, mówiąc psychoanalitycznie, rozłupanym na „ja” i Innego, przy czym miejsce owego Innego zajmuje dyskurs władzy. Widać to najwyraźniej w chwili, gdy celebrowany jest jeden z podstawowych obrzędów „władzy ludowej”, partyjna krytyka za odstępianie od aktualnej „linii politycznej”.

Mikołajowi ciężko było zrozumieć, że mówią o nim. Postępowanie jego, wypowiedziane sądy nabierały w ustach Korejwy oficjalnego znaczenia. Wydawało mu się, że słucha życiorysu obcego, nieznanego człowieka. Korejwa mówił logicznie i przekonywająco. W głuchej ciszy, przerywanej urywanymi zdaniem sekretarza, narastała milcząca solidarność zebranych z referatem. Mikołaj rozejrzał się szybko dokoła, żeby dostrzec zyczliwość, uśmiech, którego mu nie skąpili przed chwilą, zanim rozpoczęło się posiedzenie. Ale ludzie jakby wrośli w krzesła, ukryli oczy, otoczyli się murem uroczystości. Mikołaj czuł rosnącą złość, tępą, bolesną złość (s. 317).

Ciekawe, że owego rozdwojenia w sobie doświadcza podmiot także pełniąc rolę we władzy, podmiot-funkcjonariusz w ogniu „walki klasowej” : „Każdy może wierzyć w co chce, tylko nie może obalać naszej władzy ludowej, na którą czekaliśmy i o którą walczyliśmy tyle lat – słuchał ze zdziwieniem własnego, głuchego głosu” (s. 173). Rozłupanie, o jakim mowa zostaje w tekście udosłownione: rytuał kończy się odcięciem od „władzy” („Ja, towarzysze, proponuję wniosek, żeby towarzyszowi Gałęckiemu

udzielić nagany, zdjąć ze stanowiska drugiego sekretarza”), co oznacza zepchnięcie podmiotu do sytuacji nieomal nie-podmiotu – „ciała”. „Wypchali go spomiędzy siebie jak nie przystające, pełne zadziorów ciało” (s. 325).

Intymność, sentyment, przywiązanie (oczywiście: zwierzęce) to wymiar podmiotu poza relacjami władzy.

Po stronie Partii jest rozum, jest nieszczęsna zdolność jasnego rozumowania, która nie pozwala zakłamać się, wskazuje dobitnie perspektywy historycznego rozwoju społeczeństwa. Po stronie środowiska, które go wychowało, jest sentyment, jakieś zwierzęce przywiązanie. Obficie z tymi ludźmi, intymność, która go łączy mimo wszystko z ojcem i jego otoczeniem (s. 301).

Tu także, obok ciała, jest miejsce seksualności.

Ładna śniada dziewczyna jak wiele innych, a jednocześnie jakby napiętnowana, zarażona; nie istnieje jako człowiek, liczy się jako wróg (s. 84).

Władza jest zawsze oddzielona od swego „nosiciela”, metonimicznie odsunięta od swego podmiotu („Na władzę ludową rękę podnosisz, Gałęckiego po głowie cepem bijesz?”), zawsze znajdując się obok, nigdy nie nacechowana pełną obecnością, nigdy nie utożsamiona z „ja”, choć strukturująca owo „ja”, które w oderwaniu od władzy zapada się w stan nieustruktutowania, w „ciało”, w „zwierzęcość”, we wstydliwą intymność.

Dodajmy jeszcze, co wydaje się teraz oczywiste, że we *Władzy* Konwicznego nie ma miejsca na nieświadomość: po jej stronie opowiada się zdyskredytowany promotor „odchylenia prawicowo-nacjonalistycznego”. Innymi słowy, „nieświadomość” to tylko oznaka utraty „czujności” w walce klasowej. Ten nawias ideologiczny musimy nałożyć na następującą wypowiedź:

Już człowiekowi chcesz odmówić nawet jego ludzkiej nieświadomości? Za każdym człowiekiem widzisz gotowy schemat polityczny[...] Życie biegnie swoim torem, każdego pchają jego własne sprawy, jego własna bieda. Nie zawsze to musi być zamierzona, chytra intencja. (s. 307).

Imperatywem powieści jest to, co tutaj zostało zaprzeczone. Z pewnym uproszczeniem powiedzielibyśmy, że miejsce owej zdezawuowanej nieświadomości zajmuje władza, bo to ona jest „schematem”, głęboką strukturą działań (rzekomo) przypadkowych, nieświadomych. Owa analogia z nieświadomością dotyczy kolejnego paradoksu władzy: będąc „gdzie indziej”, obok, jest zarazem zupełną jednością. Chodzi mi o ideologiczną pointę powieści, gdy towarzysz Kociołek spostrzega ze zdziwieniem, że lokalne problemy, „sprawa pojedynczego człowieka”, okazują się tożsame z konfliktem centralnym, tam w Warszawie (oskarżenie Gomułki o to

samo „odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne”). Z perspektywy władzy nie ma „pojedynczego człowieka” (to samo mówi Miłosz: „oglądany z dystansu bladł indywidualny los”, s. 150).

Jedność władzy i jej nieobecność, owo przesunięcie metonimiczne, czynią z niej Kod, symbolikę pozwalającą kształtować *ego*, poza władzą wydane na pastwę „pełnego zadziórów ciała”. Tak samo jak w powieści Miłosza władza warunkuje porządek przedstawienia, determinuje byt. I jest, jako *l'effet de réel* równie nieodwracalna. Jak powiada Baudrillard,

władza chce być nieodwracalna jak wartość, jak ona kumulatywna i nieśmiertelna – dzieli więc wszelkie złudzenia z rzeczywistością i produkcją, chce należeć do porządku rzeczywistości i przechyla się w ten sposób na stronę wyobraźni i przesądnej wiary w samą siebie (pomagają jej w tym analizujące ją teorie, choćby miały ją kontestować)¹⁷.

„Rzeczywistość”

Napisał długą powieść; tematem jej był proces grupy młodych stalinistów w naszym mieście uniwersyteckim, proces, w którym sam był jednym z oskarżonych.¹⁸

Różnie potem kwalifikowano ową długą powieść, jako: nieomal reportaż, pamflet, *roman à clef*, ideologiczne ćwiczenie, także jako próbę realizmu. Nie ulegało jednak wątpliwości, że bez względu na subtelności terminologiczne, książka jest nade wszystko polityczna. Stąd parantele, bardziej odległe w czasie, z Kadenem-Bandrowskim i bliższe z Tadeuszem Brezą (*Mury Jerycha*)¹⁹.

Powieść prowokowała przede wszystkim swoim tytułem: *Rzeczywistość*. Putrament zastosował chwyt, który dziś określilibyśmy jako syllepsę: pisząc o grupie „Po prostu” nazwał pismo „Rzeczywistością” i tym samym tytułem opatrzył swoją powieść. Rozwiązanie w zamyśle dwuznaczne, choć, jeśli wierzyć autorowi, raczej odruchowo przyjęte, niż z góry wyrachowane.

Tytuł wpadł mi bardzo szybko: *Rzeczywistość*. Był w tym podtekst – to, co opisuję, zdarzyło się naprawdę. [...] Był w tym jeden bardzo ważny moment: pisałem o sprawach, o których

¹⁷ J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, s. 61–62.

¹⁸ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Paryż 1980, s. 164. Stąd dalsze cytaty.

¹⁹ Prom., *Rzeczywistość*, „Przekrój” 1947, nr 95, s. 20.

dotąd nie można było pisać. Było we mnie nastawienie «rozrachunkowe», chciałem piórem zapłacić ludziom, którzy nam tyle nadokuczali w owych latach, którzy zabili Schussa, wpakowali kupę innych do więzienia.²⁰

Słowem, „rzeczywistość” od razu narzuca się tutaj jako twór o wielu, by tak powiedzieć, modalnościach. Spróbujmy je uporządkować. Podtekst owej tytułowej syllepsy prowadzi do trzech co najmniej motywacji użycia słowa „rzeczywistość”. „Rzeczywistym” zostaje nazwane to, co zdarzyło się naprawdę, a więc to, co wikała się w grę pojęć prawdy i fikcji; potem to, co objęte jest zakazem pisania, czyli cenzurą. W tym drugim sensie „rzeczywiste” jest to, co ocenzone: białe plamy skonfiskowanych artykułów byłyby zatem bardziej „rzeczywiste” niż zadrukowane partie gazety. Granice tak pojętej „rzeczywistości” określa władza. Władza produkująca zarazem w miejsce ocenzonej „rzeczywistości” – „nierzeczywistość”. Inaczej ma się rzecz z nastawieniem „rozrachunkowym” autora: „rzeczywiste” znaczyłoby tutaj coś w rodzaju „ureczywistnienia”, wprowadzenia w rzeczywistość, czynu. W danym wypadku działania, określonego w czasownikach: „rozliczyć”, „zapłacić”, słowem – zadośćuczynić.

Niejednoznaczność tytułu powieści wskazują zaraz lektury: okazuje się, że zawartą w nim deklarację autora można odczytać albo jako konstatację, albo jako uzurpację. Jako deklarowaną wolę przedstawiania, bądź też jako programowe wypaczenie, wykałkulowaną ideologicznie deformację, która za „rzeczywistość” chciałaby się podawać.

«Rzeczywistość» w książce Putramenta – przyznawał Matuszewski – to nie tylko nazwa pisma – to także w pewnym stopniu realizm ukazanego nam środowiska. Rzecz nie dzieje się jak to często się miało w gorszych partiach naszej literatury w szklanej kuli, lecz osadzona jest mocno w rzeczywistym życiu.²¹

Powieść *Gammy* – pisał Miłosz – nosiła tytuł «Rzeczywistość» ale nie wiele w niej było z rzeczywistości. Był to raczej pamflet na Polskę przedwojenną, choć próbę aby zdemonizować ówczesną dość niemrawą policję i ówczesnych ospałych sędziów, trudno byłoby uważać za udaną (s. 165).

Takie skrajne interpretacje, skupione wokół przedstawienia, wokół reprezentacji, wskazują napięcia, jakie prowokuje... cudzysłów autorski uj-

²⁰ J. Putrament, *Pół wieku*, Warszawa 1962, t. 2, s. 45.

²¹ R. Matuszewski, *Powieść o grupie Dembińskiego*, „Kućnica” 1947, nr 7, s. 8. Stąd dalsze cytaty.

mujący kluczowe dla powieści słowo „rzeczywistość”, który uruchamia zarazem skomplikowaną grę replik.

Problem dotyczy, jak się wydaje, nomenklatury, nazywania. Cudzysłów bowiem, postawiony przy słowie „Rzeczywistość”, dokonuje przesunięcia tego słowa w strefę nazw własnych (chodzi o nazwę pisma), choć zarazem, jak wiadomo, właśnie owe użyte przez autora nazwy własne stanowią z kolei w odniesieniu do rzeczywistości (już bez cudzysłówu) podobne przesunięcie, bo są pseudonimami, czy też kryptonimami dla innych „prawdziwych” nazw. W tym sensie, w jakim powieściowa „Rzeczywistość” kryptonimuje pismo „Po prostu”. Mówi Matuszewski, że powieść jest „wierną, nieskłamana historią wydarzeń, które miały miejsce naprawdę, choć pismo nosiło inny tytuł niż w książce a ludzie inne nazwiska”. Ale – dodaje – owe „prawdziwe” nazwiska (Demińskiego i Jędrzychowskiego) kryją się „pod podobnymi nawet brzmieniowo nazwiskami Jasińskiego i Andrzejewskiego”. „Wielu ludzi wie o kogo chodzi. Rzeczywistość? Właśnie. «Rzeczywistość»”.

Chętnie przyznaję – pisze Putrament w polemice z recenzentami – że zbyt mało «odrealniłem» te czy owe postaci powieści. Może ma ona za dużo «ploteczek».²²

Ale w swoich deklaracjach nie jest autor konsekwentny. Występuje przeciw zarzutom o „deformację postaci w książce występujących”, zidentyfikowanych jako członkowie „grupy Demińskiego”, bo – jak mówi – „nigdy nie było moim zamiarem dawać historię tej grupy”. „Ale oczywiście grała ona dla mnie w powieści rolę wyłącznie tła i niejako fundamentu, na którym próbowałem zbudować dramat”. Na „rozszyfrowanie” postaci książki przez Jerzego Wyszomirskiego odpowiada: „Uważam to za metodę niewłaściwą, krzywdzącą i niepotrzebną”.

Powoli odsłania się poprzez utarczki wokół powieści właściwa materia jej „polityczności”, która okazuje się grą między prawdziwością i fikcyjnością, nazywaniem i kryptonimowaniem, „portretowaniem” („przekroczyłem tu i ówdzie dystans, który powinien dzielić postać żywą od jej literackiego portretu”) i „odrealnianiem”. Owa, deklarowana w tytule „rzeczywistość”, bardziej wymyka się w nieustającej grze mimikry (podobieństwo) i maskarady (niepodobieństwo), nie dając się „przytapać” i unieruchomić w obrazie, niczym na fotografii.

²² J. Putrament, *Do redaktora „Przekroju”*, „Przekrój” 1947, nr 108, s. 20. Stąd dalsze cytaty.

Ciekawe, że powieść z upodobaniem tematyzuje ową grę. Przywódca „grupy Dembińskiego” – powieściowy Jasiński, a zarazem – można się domyślać – twórca tytułu czasopisma, przystępuje do jego redagowania, wydobywając się z dotychczasowych uwikłań politycznych, jak ze snu.

Ten okres dawał mu raz po raz odczuć emocje snu. We śnie możesz runąć z wielopiętrowej wieży, możesz zapaść się na dno oceanu [...] We śnie możesz robić wszystko, ale nie masz nic ani do zdobycia, ani do stracenia. Pora przejść do rzeczywistości²³.

„«Rzeczywistość». Tytuł ten dla niego jest pełen treści” (s. 28). Tymczasem gdy miną lata uwięzienia bohaterów powieści, w epilogu dowiemy się, że cały ów należący do przeszłości okres wydawania czasopisma naznaczony był – wbrew nadziei podtrzymywanej w tytule – właśnie „niereczywistością”. Powiada narrator, że we wspomnieniu: „Znowu przeżyjemy dziwny, krótki, prawie niereczywisty okres czegoś, jakby odrodzenia” (s. 585–586). Nawet przecież hasło zawarte w tytule czasopisma będzie dezawuowane przez styczeń z własnym antonimem: „Ten pretensjonalny tytuł! – powie do narratora „sympatyczka” grupy – «Rzeczywistość»! Prawie jak «Marzenie». Zresztą to bardziej realna nazwa, wiesz?” (230).

Na plan pierwszy powieściowego świata wysuwa się postać przeżywająca bezustanny konflikt wyobraźni z poczuciem rzeczywistości. „Szulca miał zbyt ruchliwą wyobraźnię. Świat rzeczywisty ulegał u niego potężnym deformacjom” (s. 84). Przy czym zakresy doświadczenia rzeczywistego i wyobrażonego nie są u owego „bohatera” stabilne, ale podlegają ciągłej zamianie. Podany brutalnej przemocy policji „zaczynał tracić poczucie rzeczywistości” (s. 545), w samotnej celi nawet jego głos „wydał mu się czymś niereczywistym” (s. 181). „Jakby ten miesiąc więzienia był ciężkim, chorobliwym, niereczywistym marzeniem. Jakby o nim tylko przeczytał – z obrzydzeniem i bólem” (s. 235). Są to przeżycia o potężnym ładunku traumatycznym. Przecież niebawem pojawi się u Szulca tęsknota za „niereczywistym”:

Szulcowi zdawało się, że z otrzymaniem dyplomu przestanie podlegać tutejszej rzeczywistości, że jak w awanturniczej opowieści po stu niebezpieczeństwach, przed którymi nie ma, zdawaloby się, ratunku, przyjdzie szczęśliwy koniec, książkę się odłoży na bok z westchnieniem ulgi i można wreszcie będzie zacząć życie prawdziwe (s. 418).

To doświadczenie gry rzeczywistości i wyobraźni, jako zapadania w sen i budzenia się ze snu nawiedza właściwie wszystkie postaci powieści, tak-

²³ J. Putrament, *Rzeczywistość*, Warszawa 1968, s. 29. Stąd dalsze cytaty.

że anonimowy tłum drobnomieszczan, którzy w kościele „apelują do Boga od wyroków, które wydała na nich okrutna, niepojęta rzeczywistość” (s. 386). Rzeczywistość jest zarazem „rzeczywistością”, bezustannie zagrożoną rozplynięciem się w „ciężkim, chorobliwym, nierzeczywistym marzeniu”. Dopiero na takim tle widać „polityczność” *Rzeczywistości*.

„Polityka”, wszystkie działania polityczne najrozmaitszych szczebli i rodzajów są uwikłane w problematykę mimesis. Publicystyczna relacja ze strajku jest w redakcji „Rzeczywistości” przeredagowywana w imię... Arystotelesa: „kręcił głową i powoływał się na Arystotelesa: różnica między prawdziwym a prawdopodobnym” (s. 138). Policjant widzi swoją robotę jako „inscenizację i reżyserię” (s. 515), a przyczyn niepowodzenia upatruje w tym, że „nie trafi do wyobraźni” („Tamten po prostu nie uwierzył w realność groźby”, s. 520), cyniczni pieczeniarze są jak wojewoda Czapliński, który „polityki nie rozumiał i nie cierpiał”, biorąc ją za „jeszcze jedną głupią sztuczkę legionistów” (s. 259), lub jak prokurator Achmatowicz, który widzi w agitacji „deklamację” („Nie miał żadnych uczuć politycznych i sądził, że tak jest ze wszystkimi, że tylko udają, te uczucia, dla kariery” (s. 398–399).

Powieść ma dwa bieguny, także polityczne: rewolucyjny marksizm i totalitarną (faszystowską) „ideę” państwa. Oto jeden z twórców grupy „stykając się z chaosem zdarzeń, pojęć i idei, coraz namiętniej reagował na ich nielogiczność i miotał się w poszukiwaniu jakiegoś obiektywnego sprawdzianu. Marks go oszołomił. [...] znalazł to, czego mu brakowało” (s. 40). I na drugim biegunie człowiek, który „był państwem jako takim” (s. 515), policjant, który uznaje, że „jest jakiś ład dany z góry”.

Jest narzucony nieprzeliczonej masie ludzkiej, leniwej, brudnej, podatnej na nikczemności. Zna się ją dobrze, bo się ją mierzy odruchami własnych zachcianek. Trzeba na niej ciążyć, trzeba jej narzucać ten ład co dnia, co godziny. Bo... bo... Bo co? Bo się rozleci, bo będzie koniec (s. 516).

Po obu stronach odnajdujemy to samo dążenie, ten sam wysiłek: wydobyć się z nieustającej groźby, jaka zawisa nad rzeczywistością, groźby osunięcia się w nierzeczywistość. Po obu stronach motywem działań jest ten sam lęk przed chaosem nierzeczywistości, który dla policjanta konkretyzuje się jako „opadanie w motłoch” (s. 521), dla marksisty jako obawa, że „istnienie staje się procesem biochemicznym, traci cechy ludzkie” (s. 577). Wbrew wszelkim pozorom dołącza do swoich postaci także autor, wikłając demonstracyjną (oraz ideologicznie „słuszną”) obietnicę tytułu w sylleptyczną

grę luster: „Rzeczywistość” to przecież nic więcej, jak tytuł czasopisma, imię własne (nieznaczące, arbitralne), które jest równocześnie tropem, pseudonimem „rzeczywistego” tytułu. Sama rzeczywistość – powtórzmy – wymyka się w nieustającej grze mimikry (podobieństwo) i maskarady (niepodobieństwo), nie dając się „przyłapać” i unieruchomić w obrazie.

Gamma, jako pisarz wierny Centrum, okazywał urzędowy optymizm. W istocie, po latach spędzonych w Rosji, był przekonany, że Historia jest wyłącznie domeną diabła i kto służy historii podpisuje diabelski cyrograf. Wiedział zbyt wiele, aby się łudzić.²⁴

„Nierzeczywistość”

Szkic autobiograficzny, portret wewnętrzny, zwierzenia – tak tekst Brandysa określa siebie od wewnątrz – ustami mówiącego podmiotu. Mówiącego dosłownie, bo ramą sytuacyjną jest tutaj nagrywanie na taśmę odpowiedzi na socjologiczną ankietę. „Ja” mówi do innego, Amerykanina, uczzonego, człowieka Zachodu, ale i do Innego: do nauki, jako pewnej formy dyskursu, pewnej formy reprezentacji. I poprzez tego innego mówi dopiero do siebie. To ważne, że autor rozbudował scenariusz „teatru mowy”, teatru jednego aktora, tym bardziej że zwykło się wyciągać z książeczki Brandysa głównie nieć autobiografii, resztę biorąc za przebranie, technikę, „rozpędnik” i rusztowanie wielkiego monologu. Tymczasem to wartkie z pozoru gadanie ma swoją przemyślną fabularyzację: rozmowa człowieka Wschodu z człowiekiem Zachodu przechodzi swoje stadia, kulminacje i rozwiązania. Adresat, niby Wielki Inkwizytor, czy psychoterapeuta, słucha milcząco i jest właściwie pustką, wyobrażeniem, jakie daje mu „ja”. Sytuacja jest od razu fałszywa: „ja” rozumie swoje mówienie jako reprezentatywne, przez ten rodzaj słuchania, jakiego domyśla się u adresata, przemienione z indywidualnego w obraz, w przedstawienie zbiorowego. „Otóż wydaje mi się, że ja przysłuchiwałem się panu bezinteresownie, a pan mnie – już wtedy – z powziętą i określoną intencją: poznania zbiorowości, jaka przeze mnie mówi”²⁵. Odbywa się to w myśl zasady, że mówiąc o czymś „zawsze wyrażamy jakąś zbioro-

²⁴ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 163.

²⁵ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Verba, Chotomów 1989, s. 10. Stąd pochodzą najbliższe cytaty. Potem strona w nawiasie.

wą rzeczywistość, która ukształtowała nasz stosunek” do tego czegoś, na przykład do jedzenia, polityki, kobiet. Kogo w swoim domyśle miałoby reprezentować „ja” dla innego? Właśnie „innego”: „Taki człowiek, myślał pan, musi być już inny i przypuszczalnie nie zdaje sobie sprawy ze swojej inności”. Miałbym, zgaduje „ja”, dla Innego reprezentować innego jako siebie, jako z sobą tożsamego, nieświadomego swojej inności? I zaraz zastrzeżę: „W kraju, w którym mieszkam, czyli w Polsce, może się jednak zdarzyć, że człowiek zdaje sobie sprawę, że z pewnych rzeczy nie zdaje sobie sprawy”. Sokratejskie rozwiązanie: wiem, że nic nie wiem. Z tej perspektywy Inny jest właśnie doskonale tożsamy i przeto od swojej inności zupełnie izolowany. Piłeczka zostaje więc odbita:

powiedziałbym, że w porównaniu z ludźmi pańskiego świata dopuszczam możliwość swojej odmienności, której nie potrafię sobie uświadomić. A jednocześnie uwzględniam i taką możliwość, że również pan nie potrafiłby sobie uświadomić niektórych swoich odmienności w porównaniu z ludźmi mego świata, chociaż nie wątpię, że istnienia tych odmienności jest pan pewny.

Tymczasem Inny domaga się indywidualizowania:

mówić właśnie o sobie, przede wszystkim o sobie [...] trzymać się swoich wewnętrznych treści, nie występować w imieniu jakiegokolwiek większości. Mówić ja, a nie Polska (s. 11).

I tu pojawia się przeszkoda. „Stwierdzam niejednokrotnie, że nie umiem myśleć w prostym trybie ja o sobie” (s. 11). Oto pierwsze zamykające się koło: „ja” trzyma się kupy wtedy, kiedy zwrócone jest polemicznie do Innego. Ale od Innego odbiera imperatyw, żeby zwrócić się ku „sobie”, a wówczas takie skierowane na siebie „ja” ulega rozmyciu, rozrzedzeniu. „Odnoszę nieraz wrażenie, że to, czym jestem, rozpełza się we wszystkie strony, jak tłum po ulicach miasta” (s. 11). I wówczas rozpełzaniu się „ja” zapobiega oparcie się na nie-ja, na historii, przede wszystkim na historii politycznej, na polityce. Drugie koło: polityczność, która swoim wtargnięciem burzy „prosty tryb” mówienia ja o sobie, staje się do pewnego stopnia hamulcem dla rozprężania się ja.

Powiedziałbym, że cały proces narracyjny *Nierzeczywistości* rozwija się takim trybem pulsacyjnym, zataczając coraz to nowe kręgi identyfikacji dzięki procesowi, który trzeba by nazwać nieutożsamieniem. To nieutożsamienie ma tutaj największą siłę identyfikacji: jak w pierwszym „ruchu” opowiadania, wygrywającym inność „ja” wobec Innego. Wygrywającym ową inność – dodajmy – nie przez afirmowanie własnej substancjalności,

ale przeciwnie, poprzez „wrabianie” w substancjalność Innego i równoczesne ocalanie siebie w nietożsamości.

Ale nietożsamość jest nie tylko wewnątrz „ja”, otacza go szczelnie od zewnątrz, jako tytułowa „niereczywistość”. Książka Brandysa nie jest opowieścią o przygodach podmiotu w krainie „niereczywistości”, lecz raczej plenieniem się owej „niereczywistości” przekraczającym granice tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, indywidualne i zbiorowe. Innymi słowy, „niereczywistości” doświadcza się tu od wewnątrz/zewnątrz. Powiedzmy lepiej, że właśnie „niereczywistość” zaciera granicę mającą dzielić „ja” od Innego, że ona każe mu się „rozpełzać na wszystkie strony”:

Brak własnego państwa wyłonił osobiwy fenomen panowania wyobrazonego nad rzeczywistym, fenomen, który dzisiaj stał się przedmiotem politycznej reżyserii (s. 118).

Zaciera się więc granica, która pozwalałaby odróżnić „rzeczywistość” od „niereczywistości”. Trzeba dobrze uważać, aby nie zawierzyć rozumowaniom „ja”. Na przykład historia jest tu zarazem i („rzeczywistą”?) przyczyną i skutkiem „niereczywistości”. Inaczej mówiąc, tłumaczy się „niereczywistość” historią, a historię bierze za ucieczkę od „rzeczywistości”, za najlepszą drogę do „niereczywistości”.

Powiada „ja”, że brak w Polsce przedrozbiorowej konfliktów społecznych i walk religijnych stoi u źródła „niereczywistości”:

zakrzykiwano je hasłami wspólnoty, najpierw stanowej, potem narodowej. W końcu zastąpiły je pozory: tolerancji i wolności, a później solidarności. Mówię «pozory», bo wolność, tolerancja i solidarność narodowa w Polsce nigdy nie ogarniały całego społeczeństwa. Tak powstawała polska niereczywistość (s. 21).

Ale niebawem powie, że wierę w historię („uwierzyłem w Historię”) trudno odróżnić od halucynacji.

Rozumiem przez to pewien stan, umysłowy i moralny, niewiele mający wspólnego z wiarą jako przeżyciem religijnym. Stan podobny może do hipnozy, nieomal magiczny. Przekazanie swoich wartości duchowych na bank Czasu. Rodzaj cesji niezupełnie własnowolnej, a przecież nie wymuszonej, w gruncie rzeczy bezinteresownej (s. 45).

Grzech zawierzenia historii tkwi – powiada „ja” –

w tym, co nazwałem cesją, odstąpieniem od siebie. Bo z chwilą gdy sam przestaję być swoją wewnętrzną koniecznością, z tą chwilą pomniejszam rzeczywistość o siebie, o moją wolę. Zaczynam wtedy ulegać bezosobowej abstrakcji, będącej pośrednio moim własnym dziełem, i innych do mnie podobnych. I jeszcze innych do mnie niepodobnych (s. 58).

Punktem zwrotnym w opowieści „ja” jest moment zasługujący na baczniejszą uwagę, moment odmowy rozumienia historii i niezgody na, by tak powiedzieć, historię rozumienia, którą w *Nierzeczywistości* reprezentuje Icz, bohater, co „stanowił obwód z przerwą, był otwarty na wszelkie treści i każde zjawisko przychodzące do niego ze świata wydawało mu się lepsze niż on” (s. 43). Bohater historyczny, co się zowie, jako że „był przewodnikiem czasu, jak miedziany drut przewodnikiem elektryczności. Przepuszczał przez siebie prądy epoki, rozżarzał się nimi, świecił. Później gasł” (s. 43). Podmiot „historyczny”, bo historią przeniknięty, a zarazem wytrawny teoretyk „nierzeczywistości”:

Najgłębsze przyczyny klęski 1939 roku Icz widział w pustce socjalnej naszych przedwojennych stosunków, w fikcyjności państwa rozdętego historyczną próżnią. Twierdził, że Piłsudski zdawał sobie sprawę z tej «polskiej nierzeczywistości» i świadomie usiłował jej nadać autonomiczny wymiar. [...] Rozumiał, że narodowi z kompleksem niewoli trzeba narzucić duchową wielkość, zacofanie przerobić na wyobraźnię (s.44).

Kiedy Icz rozwija kolejną i tym razem trafną diagnozę „rzeczywistości” „ja” podświadomie przyznaje mu słuszność, a jednak – powiada –

jednocześnie odrzucałem w sobie jej wartość. Icz wyrażał tezy dotyczące rzeczywistości i prawdopodobnie nie mylił się w swoich ocenach. Gdyby rzecz na tym się kończyła, byłbym całkowicie bezbronny. Ja jednak już wtedy broniłem się. Nie znalazłem argumentów, broniłem się tylko milczeniem. Powiedziałbym, że milcząc zaprzeczałem raz na zawsze wszystkiemu, co zwraca się do mnie z zewnątrz, jako prawda, którą mam być objęty i określony bez względu na to, czy ona potwierdzi moją prawdę wewnętrzną, czy też zredukuję ją do zera (s. 93).

Co się właściwie dzieje? Spróbujmy trzymać się metafory Brandysa, owego „obwodu z przerwą”, co definiuje podmiot zanurzony w historii i z niej czerpiący swoje rozumienie „rzeczywistości”, dające mu chwilową i przelotną, mijającą tożsamość intelektualną („później gasł”), zanim nie rozpocznie się nowa przygoda, dziwniejsza. Rotacyjna prawda „od zewnątrz”, prawda, „którą mam być objęty”, przeniknięty niczym prądem elektrycznym, wymaga „otwartego obwodu”, nieszczelnego, z przerwą. Ta metafora odśłania właściwy, dosłowny, reifikujący sens: dzwonek, przez który płynie prąd, powodując, że dzwonek dzwoni. Prawda działa więc niby rezonans historii. Obroną przed owym cyklem prawdy okazuje się odmowa, milczenie zamiast rezonansu historii. Odmowa dialogu: wyzwanie.

Wszelkie stawki historyczne – mówi Baudrillard – są uchronne, negocjowalne, *dialektyczne*. Samo wyzwanie jest przeciwieństwem *dialogu*: kreuje przestrzeń niedialektyczną,

nieuchronną. Nie jest ani środkiem, ani celem: przeciwstawia własną przestrzeń przestrzeni politycznej²⁶.

Odtąd „ja” niechętnie wraca do problemu prawdy. Zawieszenie dialektyki „rzeczywistości/nierzeczywistości”, dialektyki ja/inny możliwe jest tylko pod warunkiem zastąpienia prawdy prawem. I prawo przywoływane jest w finale książki Brandysa.

Dlatego mówię o prawach i w tym znaczeniu o nich mówię, że tylko poprzez prawa jest możliwe wyjście z aranżowanej dziś komedii cieni, podsuwającej społeczeństwu zamiast wolności – rzekomą wolność, zamiast potrzeb jednostki – kostiumy narodowe, zamiast działania – masowy, zniwelowany odbiór. Mówiłem o prawach, bo przecież w jednoczącej i porządkującej konstrukcji praw równoważą się i scalają pojęcia jednostki, społeczeństwa i ludzkości, których harmonia w Polsce została zwichnięta przez apoteozę Narodu” (s. 118).

Owa konfrontacja prawdy i prawa, stanowiąca zasadniczy motyw przemiany „ja”, która wiedzie do rzuconego „wyzwania”, zasługuje na dokładniejszą eksplikację. „Nierzeczywistość” będąca konstrukcją „systemu samonaśladowczego” (s. 94), „zwraca się do mnie z zewnątrz, jako prawda, którą mam być objęty i określony” (s. 93). Co, jak wiadomo zagraża integralności podmiotu, czyniąc zeń „obwód z przerwą”, dzwonek historii. Stąd powstaje, utrzymywana przez propagandę sugestia „że w społeczeństwie jedyną o s o b ą jest władza” (s. 95). Władza kształtuje zatem *ego* podmiotu, co wytwarza „osobliwą strukturę duchową, którą można by nazwać psychologią zwolnienia z obowiązku” (s. 81). To właśnie ma na myśli „ja” mówiąc o cesji, czyli *zrzeczeniu się „odpowiedzialności za ludzkość”* (tamże). „Wyrabiał się pewien typ mentalny człowieka poza powszechnością, który ja także, o czym nie wątpię, w jakimś stopniu reprezentuję” (tamże). Poznanie samego siebie przestaje być w tych warunkach powinnością etyczną w wymiarze jednostkowym („Żyłem w ciągłym poczuciu niewypełniania elementarnego obowiązku wobec rzeczywistości: nie myślałem o niej całą moją prawdą i nie istniał w niej mój duchowy udział”, s. 96; podkreśl. K. K.), a także społecznym („społeczeństwo przestaje znać siebie” s. 18). Prawda, niczym nieświadomość dochodzi do głosu pod presją przymusu powtarzania, w dowcipie (s. 85), autokompromitacji (s. 59), autopamfletcie, dzięki czemu powstaje kultura, „która od dawna potrafi sama siebie przedrzeźniać” (s. 18). Cechą dominującą dowcipu, ustnej przypowieści, jest to, że pozostaje ona „zawsze anonimowa” (s. 85) i – zgłasza swoje obawy „ja” – „zaczęła nam wystarczać zamiast myślenia” (tamże).

²⁶ J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, s. 77.

Mówi „ja”: „niczego tak się nie obawiam, jak Historii nade mną i Natury we mnie. A mniej patetycznie: utraty dostępu do siebie” (s. 61). Owa parafraza Kantowskiego aforyzmu wskazuje na sens odwołania się do prawa w konkluzji monologu „ja”, także w konkluzji książeczki Brandysa. Prawo moralne nie jest przecież u Kanta inaczej dostępne, jak przez pracę myślową podmiotu, który dyrektywę własnego działania weryfikuje, projektując ją w wymiar uniwersalny, wyobrażając ją sobie jako powszechne prawo²⁷. Przeświadczenie, że jest się przedmiotem a nie podmiotem historii („zimna świadomość kondycji Polaków jako przedmiotu dziejów”, s. 82), oznacza zwolnienie z obowiązku myślenia o własnym człowieczeństwie jako o udziale w powszechności i tutaj właśnie tkwi przyczyna „nierzeczywistości”. Na co Brandys odpowiada formułą bardzo bliską myśleniu późnego Foucaulta, proponując „etykę troski o samego siebie, jako praktykowanie wolności”²⁸.

Zakończenie

Pora na wnioski. *General Barcz* był powieścią polityczną – pierwszą o takim rozgłosie i o takiej skali oddziaływania – opowiadającą o zdobyciu władzy, czy w ogóle o władzy. Zapoczątkował niebywale obfity nurt powieści politycznej, zapewne główny (ilościowo przynajmniej) nurt prozy dwudziestowiecznej. Ranga samego tekstu (którego bohatera utożsamiano z pierwszą postacią polskiej sceny politycznej XX w.), a także, by tak rzec, ranga jego odbioru (to, że możemy konfrontować przy tej okazji lektury Irzykowskiego i Dąbrowskiej) kuszą do potraktowania *Barcza*, jako przykładu, by tak powiedzieć, paradygmatycznego.

Jak zauważyliśmy, powieść polityczna jest (przynajmniej w rozbudzanych oczekiwaniach odbiorców) nieustającą obietnicą sensu, obietnicą scalenia, totalizacji, złożenia w całość „rzeczywistości” objawiającej się pod postacią „miazgi”. Obietnicą „przedstawienia” prawdy, a więc zinterpretowania, osądu, odszyfrowania skrytej konstrukcji „rzeczywistości”. Krót-

²⁷ Por. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York 1987 (rozdział: *Reading Telling: Kant*).

²⁸ Por. przyp. 8.

ko mówiąc – obietnicą powieści. A ponieważ owa obiecana rzeczywistość jest „polityczna”, czyli posiada strukturę relacji władzy, obietnica powieści jest obietnicą przedstawienia władzy. Władza bowiem sama jest, by tak rzec, głęboką strukturą rzeczywistości.

Ale okazuje się, że władza – sama władza – nie daje się przedstawić, że nie należy do porządku przedstawienia. Gdy próbujemy ją schwycić, znika, rozwiewa się niby Eurydyka w uścisku Orfeusza. Władza – jak pokazuje Kaden – należy do świata gry, przedstawienie do porządku prawa. Dlatego realizm jest poetyką epoki uznającej jednolite, niewzruszone prawa, władające porządkiem świata. Oczywiście, „polityczna” władza takiej „władzy” nad światem nie ma. Jest zaledwie pewną aluzją do niej, pewnym przedstawieniem, pewnym obrazem, pewną reprezentacją tego rozumienia władzy, jako Prawa. Prawa natury, na przykład. Ona, władza polityczna, prawem nie jest, jest grą. Prawo i Gra, Prawo i Reguła.

Znaki – pisze Baudrillard – nie mają tego samego statusu w jednym i w drugim. Prawo należy do porządku przedstawienia, podlega więc pod osąd interpretacji i odszyfrowania. Należy ono do porządku zarządzania i wypowiedania, którego podmiot nie jest obojętny. Jest *tekstem*, podpadającym pod działanie sensu i referencji. Reguła nie ma podmiotu, a modalność jej wypowiedania niewiele znaczy; nie odszyfrowuje się jej, a przyjemność sensu nie istnieje dla niej – liczy się tylko jej przestrzeganie i pokusa jej przestrzegania.²⁹

Dlatego władza, jak to ujmuje Baudrillard, jest symulacją i podlega regułom uwodzenia.

Literatura czerpie korzyści z obietnicy przedstawienia polityki, która – uznana, jak powiada Baudrillard, za „jakąś *ostateczną zasadę* – jest kategorią ostatnią, nieredukowalnością, co się sama wyraża, czymś strukturującym nieokreślone równanie świata”³⁰. I dlatego jest tak pożądana dla literatury, jako ostatnia szansa przedstawienia, ostatnie alibi reprezentacji. Choć przecież – instytucja władzy, powiada Baudrillard, „zawsze jest tylko, jak instytucja perspektywicznej i «rzeczywistej» przestrzeni Renesansu, pewną symulacją perspektywy”³¹.

Jednakże fundująca powieść polityczną obietnica sensu prędko przemienia się w swoje przeciwieństwo: „przedmiotowość” władzy zaczyna się wymykać przedstawieniu jako pozór, *simulacrum*, hipnotyczny sen o nieodwracalności władzy; jednym słowem: władza przestaje być „rzeczywi-

²⁹ J. Baudrillard, *De la séduction*, Denoël 1979, s. 182.

³⁰ J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, s. 54.

³¹ Tamże.

stością”, przechodząc pod reżym wyobraźni lub symboliki. I wówczas postrzegana jest jako siła narzucająca podmiotowości jej *ego*, które w istocie zaczyna przypominać puste „ramy”, „otwarty obwód”, rezonator dyktowanej mu historii. Z tego, co umożliwiałoby literaturze przedstawianie, władza obraca się w coś przedstawiającego, w swego rodzaju projektor historii, w Kod. Oto pułapka ustawionych naprzeciwko siebie luster, odbijających własne odbicie: „rzeczywistość” nie daje się już wypowiedzieć bez cudzysłowu.

Koniec powieści politycznej to moment odrzucenia „rzeczywistości” jako obietnicy spełniającej się poza podmiotowością. Czyli uświadomienie, że polityczność nie jest „ostateczną zasadą”, „czymś strukturującym nieokreślone równanie świata”. A powieść polityczna nie jest niczym więcej, jak „pamfletem”. A właściwie „autopamfletem”, „autokompromitacją”.

Nota bibliograficzna

Teksty składające się na niniejszy tom były publikowane w czasopiśmie i książkach zbiorowych:

1. *Przemiany prozy XX wieku*. [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja*. Księga referatów Zjazdu Polonistów. Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. IBL PAN Warszawa 1996.
2. «Efebos» „Śląsk” 1997, nr 5: Tylko fragment wstępny. Całość ukazuje się po raz pierwszy.
3. *Od «Zmór» do «Motorów»*. Czy jest możliwa literatura erotyczna? [w:] *Studia o Zegadłowiczu*. Red. J. Paszek. Katowice 1982.
4. *Jak czytać «Motory»?* [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1985.
5. «Playboy» albo chanson courtoise. „FA-Art” 1996, nr 1.
6. *Gra kategorii znaczeniowych w fabule opowiadania Romana Jaworskiego «Zepsuty ornament»* [w:] *Między prozą a krytyką literacką pozytywizmu i Młodej Polski*. Red. H. Bursztyńska. Katowice 1988.
7. *Przyczynek do portretu artysty: «Teatr w więzieniu»* [w:] *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*. „Skamander”. T. 6. Red. I. Opacki. Katowice 1988.
8. *O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego «Wesele hrabiego Orgaza»* [w:] *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX w.* Red. T. Bujnicki. Katowice 1987.
9. *Schulzowskie modele komunikacji* [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976.
10. *Przestrzeń w «Oziminie»* [w:] *Studia o Berencie*. Red. J. Paszek. Katowice 1984.
11. *Proza Struga: między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji* [w:] *Proza Andrzeja Struga*. Studia. Red. T. Bujnicki, S. Gębala. Warszawa 1981. Współautor: Krystyna Kłosińska.
12. «Wyrąbany chodnik». „Śląsk” 1996, nr 5.
13. *Pierwszy «Tomek»: egzotyzm po polsku*. „Guliwer” 1997, nr 4.
14. *Rzeczywistość i władza. Mimesis w polskiej powieści politycznej* [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997.

INDEKS NAZWISK

- Abramowska Janina 285
Agaton 55, 56, 59
Alkibiades 52, 55–59
Andres Zbigniew 285
Annunzio Gabriele d' 262
Arystofanes 51
Arystoteles 26, 28, 276
Baliński Stanisław 177
Balzac Honoré de 224
Barczyński Jerzy 122
Barthes Roland 18, 22, 23, 24, 35, 104, 129, 134, 135, 156, 204, 265
Bartoszyński Kazimierz 194
Baudelaire Charles 47
Baudrillard Jean 263, 272, 280, 281, 283
Beal A. 93
Beckett Samuel 11
Beniowski Maurycy 246
Benveniste Émile 269
Berent Wacław 12, 135, 201–218, 220, 230, 285
Bernauer James 263
Biemacki Andrzej 44
Blüth Rafał Michał 88
Błońska Wanda 134
Błoński Jan 22, 41, 104
Bolecki Włodzimierz 18–22, 25, 212, 215
Borejsza Jerzy 88, 91
Borges Jorge Luis 208
Brandys Kazimierz 257, 277–282
Breiter Emil 95, 96, 157, 167–170
Breza Tadeusz 101, 272
Broda Olga 41
Brodzka Alina 157, 171, 285
Bronowicz-Chylińska T. Zob. Chylińska Teresa
Brzęczkowski Jerzy 103
Brzozowski Stanisław 220, 223
Budrecka Aleksandra 21
Bujnicki Tadeusz 285
Bursztyńska Halina 285
Bychowski Gustaw 101
Camus Albert 167
Céline Louis-Ferdinand (właśc. L. F. Destouches) 88
Cellini Benvenuto 160
Chabrol Claude 203
Chesterton Gilbert Keith 177
Chmielowski Piotr 16
Chruszczyński Andrzej 221, 239
Chylińska Teresa 41–43, 72
Colonna Victoria 54
Cusin Michel 243
Czachowski Kazimierz 239, 240, 259, 260
Dąbrowska Maria 258–260, 264–266, 282
Degler Janusz 28
Delacroix Eugène 116
Delorme Jean 243
Demiński Henryk 273–275
Derrida Jacques 264
Dostojewski Fiodor 231, 232
Ducrot Oswald 90
Dujardin Eduard 231
• Dybowski Jan 245
Emin-pasza (właśc. Edvard Schnitzler) 245
Erenburg Ilia 177
Euklides 45
Eurypides 65, 66
Faron Bolesław 222
Faryno Jerzy 202, 206
Ficowski Jerzy 190, 198
Fiedler Arkady 248
Fik Ignacy 86–88, 90, 91, 94, 221, 239, 240
Flaubert Gustave 203
Foucault Michel 263, 266, 272, 281–283
Freud Siegmund 8, 30, 31, 50, 53, 63, 65, 81, 82, 101, 111, 113, 114, 134
Frycie Stanisław 248
Galiński Adam 235
Galecki Tadeusz zob. Strug Andrzej
Garland Fred zob. Szklarski Alfred
Genette Gérard 202
Gębala Stanisław 285
Głowała Wojciech 261
Głowiński Michał 21, 33, 43, 103, 190, 195, 201, 203–205, 208, 211, 212, 220
Gogol Mikołaj 202

- Goliński Zbigniew 285
 Gombrowicz Witold 19, 21–23, 29–34, 198
 Gomułka Władysław 271
 Grabiński Stefan 177
 Grajewski Anna 228
 Greimas Algirdas Julien 10, 139–141, 143, 151, 203, 206
 Gretkowska Manuela 8
 Grivel Charles 204, 231, 237
 Gross Emil 23
 Grzymała-Siedlecki Adam 88
 Gusdorf Georges 122
 Guze Joanna 167
 Halpernowa Romana 197, 198
 Hamsun Knut 239
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 243
 Hesse Herman 102
 Hjelmslev Louis 90
 Homer 223, 224
 Hulka-Laskowski Paweł 95
 Irzykowski Karol 11, 12, 21, 23–27, 29, 31, 35, 143, 166, 225, 233, 261, 262, 264, 266, 267, 282
 Iwanow Władysław 139
 Iwaszkiewicz Jarosław 11, 41, 42, 45, 46, 72, 167, 168
 J. P. 86, 90
 Jakobson Roman 149
 Jan św. 134, 135
 Janus Elżbieta 202
 Jarosiński Zbigniew 285
 Jaworski Roman 9, 10, 11, 15, 133–156, 173–187, 234, 235, 285
 Jaworski Stanisław 22
 Jeske-Choiński Teodor 92, 93
 Jezus Chrystus 43–45, 62, 63, 65–68, 78, 121, 135, 196
 Jędrzychowski Stefan 274
 Jodełka Burzecki T. 28
 Joyce James 88, 102
 Kaden-Bandrowski Juliusz 133, 187, 241, 243, 257–267, 272, 283
 Kant Immanuel 264, 282
 Kijonka Tadeusz 240
 Kijowski Andrzej 220, 232
 Kipling Rudyard 162, 163
 Klein Melanie 81
 Kłosińska Krystyna 187, 285
 Kłosiński Krzysztof 20, 187
 Kochno Borys 43
 Kołaczowski Stefan 240
 Kołakowski Leszek 102
 Komornicka Maria 230
 Konwicki Tadeusz 257, 267–272
 Korzeliński Seweryn 245
 Kossak Jerzy 167
 Kowalczykowska Alina 157
 Kristeva Julia 35, 51–53, 55, 60, 67–69, 72, 126, 127, 130
 Kubacki Wacław 219, 220–222, 239
 Labiche Eugène 269
 Labuda Aleksandr Wit 202
 Lacan Jacques 18, 26, 28, 33, 53, 55–59, 62–66, 73, 74, 76–78, 80–82
 Lack Stanisław 65
 Lalewicz Janusz 198
 Lawrence David Herbert 88, 93
 Leonardo da Vinci 45, 63, 65
 Lilienfeld-Krzewski Karol 259, 260
 Linde Samuel Bogumił 36
 Livingstone David 253
 Loyola Ignazio de 10
 Łotman Jurij Siergiejewicz 202, 205, 206, 210, 211, 216
 Markiewicz Henryk 217
 Marks Karol 276
 Martuszevska Anna 202, 203
 Matoré Georges 202, 218
 Matuszewski Ryszard 273, 274
 Maupassant Guy de 10, 206
 Mayenowa Maria Renata 202
 Michał Anioł Buonarroti 53
 Michałowska Teresa 285
 Miciński Tadeusz 159
 Mickiewicz Adam 242
 Miller Jacques-Alain 26, 55, 59, 63, 80
 Miller Jan Nepomucen 90, 91, 260, 264
 Miller Joseph Hillis 123, 282
 Miłosz Czesław 257, 267–272, 277
 Mochnacki Maurycy 15, 16

Napierski Stefan (właśc. Marek Stefan Eiger) 177
 Nawrot Stanisław 95
 Nietzsche Friedrich 20, 44, 114, 135–137, 208, 220
 Nycz Ryszard 208, 235
 Okopień-Sławińska Aleksandra 189, 201
 Oktawian August (Caius Julius Caesar Octavianus Augustus) 44
 Opacki Ireneusz 285
 Orzeszkowa Eliza 13, 113
 Paczoska Ewa 17
 Panas Władysław 194
 Parandowski Jan 44
 Paszek Jerzy 285
 Pater Walter 45, 65–67
 Paweł św. 70
 Perykles 44
 Pieszczachowicz Jan 222
 Piłsudski Józef 280
 Piwiński Leon 157, 171
 Platon 8, 45, 51–61, 180
 Poe Edgar Allan 183
 Pomirowski Leon (właśc. Leon Pomper) 239
 Poręba Marcin 53
 Potocki Jan 246
 Prokop Jan 159, 226, 227
 Prom zob. Promiński Marian
 Promiński Marian 272
 Propp Włodzimierz 140, 143
 Proust Marcel 31–33
 Przybyszewski Stanisław 92, 219, 220, 267
 Putrament Jerzy 257, 272–277
 Rasmussen David 263
 Rehman Antoni 246
 Rilke Reiner Maria 102
 Rogoż Stanisław 95, 96
 Rohoziński Julian 220, 222
 Rops Félicien 92
 Rosińska Zofia 53
 Ryłski Eustachy 19
 Ryniewicz A. dr 89, 90
 Rytard Jerzy Mieczysław (właśc. Mieczysław Kozłowski) 103

Sade Donatien Alphonse François de 130
 Sandauer Artur 197
 Sandler Samuel 219, 220, 223
 Saussure Ferdinand de 37, 174
 Schopenhauer Artur 220
 Schulz Bruno 9, 29, 30, 31, 33, 35, 189–198, 285
 Schuss 273
 Sienkiewicz Henryk 16, 178
 Sinko Tadeusz 90
 Skibiński Ziemowit 15
 Skiński Jan Emil 86–88, 94
 Sławiński Janusz 10, 22, 94, 189, 217
 Słonimski Antoni 9, 11, 157–171, 177, 285
 Smaczny J. 41
 Sokrates 52, 55–58, 278
 Sollers Philippe 94
 Speina Jerzy 190
 Sprusiński Michał 258, 260
 Staff Leopold 44
 Stala Marian 21–23
 Stanisław August Poniatowski 15
 Stanley Henry Morton Sir 252, 253
 Stanzel Franz 116
 Stern Anatol 176, 178
 Sterne Lawrence 196
 Stradecki Janusz 176
 Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Gałęcki) 7, 12, 176, 187, 219–238
 Strzelecki Paweł Edmund 245
 Sygietyński Antoni 201–204
 Szary-Matywiecka Ewa 94
 Szewczyk Wilhelm 240
 Szklarski Alfred 12, 245–255
 Szukalski Stanisław 260
 Szuman Stefan 198
 Szymanowska Stanisława 41
 Szymanowski Karol 41–83
 Świecki Tadeusz 223
 Taczanowski Władysław 246
 Tarnowska Krystyna 196
 Todorov Tzvetan 90
 Troczyński Konstanty 86, 94
 Ulman Anatol 123–130
 Ułaszyn Henryk 90

Ułaszyn Henryk 90	Wojtyga-Zagórska Wiesława 140, 141
Uniłowski Krzysztof 123	Wyka Kazimierz 89, 94, 222
Villon François 259	Wyrzykowski Stanisław 137
Waga Antoni 246	Wyspiański Stanisław 162
Wagner Cosima 51	Wyszomirski Jerzy 88, 90, 274
Wagner Richard 51	Zapolska Gabriela 88
Wandurski Witold 177	Zawodziński Karol Wiktor 88, 91, 93
Waryński Ludwik 232	Zaworska Helena 157
Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von 52	Zegadłowicz Emil 8, 85–122, 285
Wilde Oscar 114	Zieliński Tadeusz 44, 66, 67
Wiśniowski Sygurd 245	Ziomek Jerzy 88, 89
Wit Stwos 67	Żagiel Ignacy 246
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy	Żeleński Tadeusz (Boy) 32
Witkiewicz Stanisław Ignacy 19, 27, 28, 88, 169, 187, 235	Żeromski Stefan 16, 92, 221, 230, 231, 232, 237
Witwicki Władysław 51, 52, 55, 56	Żółkiewski Stefan 88, 139, 157, 198
Wojciechowski Jakub 239	Żuławski Jerzy 177

nr inw.: BG - 295584



BG 295584